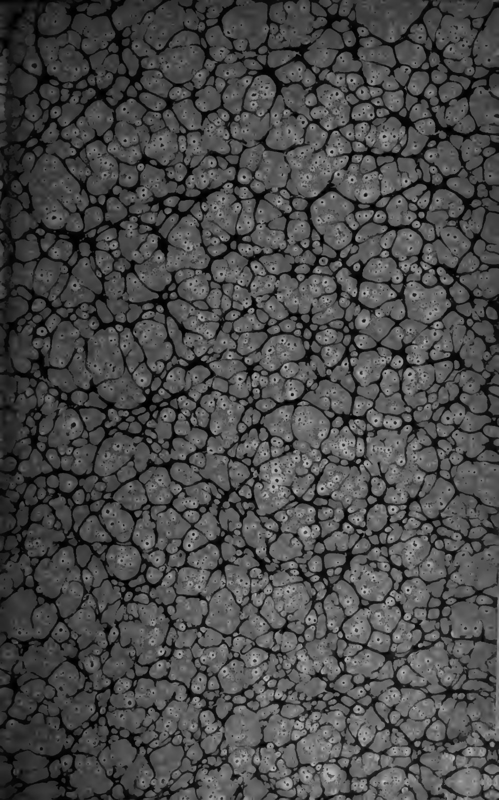



Ex libris Augusti van der Meersch
ne poti suo Francisco L. Ganshof



CONTEMPORAINS

ET SUCCESSEURS

DE SHAKSPEARE

Ouvrages du même auteur

SHAKSPEARE, SES OEUVRES ET SES CRITIQUES, ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. in-8. 6 fr.

PRÉDÉCESSEURS ET CONTEMPORAINS DE SHAKSPEARE. 1 vol. in-8. 6 fr.

Paris. — Imprimerie P.-A. BOURDIER et Cie, 30, rue Mazarine.

CONTEMPORAINS

ET SUCCESSEURS

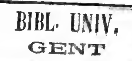
DE SHAKSPEARE

PAR

A. MÉZIÈRES

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE A LA FACULTÉ
DES LETTRES DE PARIS

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS
CHARPENTIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR
28, QUAI DE L'ÉCOLE

1864

AVANT-PROPOS

Je termine aujourd'hui l'histoire du vieux théâtre anglais que j'ai entreprise il y a plusieurs années. On y trouvera peut-être quelques lumières nouvelles sur les œuvres de Shakspeare considérées dans leurs rapports avec celles de ses prédécesseurs, de ses contemporains et de ses successeurs. On y verra aussi, je l'espère, quels merveilleux développements ont donnés à l'art dramatique en Angleterre trois générations de poëtes auxquels il ne manque que d'être mieux connus, hors de leur pays, pour être estimés comme ils le méritent. Je voudrais avoir réussi, ainsi que M. Villemain l'a fait pour Marlowe et pour Ben Jonson, à replacer au rang qu'ils doivent occuper dans l'opinion du public

français, des hommes tels que Beaumont, Fletcher et Massinger, trop légèrement sacrifiés chez nous à la gloire de Shakspeare. J'ai pensé que la meilleure manière de les faire accepter en France était de les laisser plaider leur cause eux-mêmes, et je leur ai donné la parole aussi souvent que le permettaient les proportions de mon travail.

Leurs drames forment une des pages les plus brillantes de la vie intellectuelle d'un grand peuple. Jamais l'imagination anglo-saxonne ne s'est épanouie plus librement, avec plus de force et d'abondance, que dans cet âge heureux de jeunesse littéraire auquel ils appartiennent. La gloire d'Élisabeth est rehaussée de l'éclat que répand sur tout son règne la littérature dramatique et les noms de ses inhabiles successeurs, de Jacques Ier et de Charles Ier, ne rappellent rien de plus grand que les beaux jours du théâtre anglais.

Ce théâtre, du reste, n'a pas seulement une valeur littéraire, il ne nous intéresse pas seulement par le charme de la poésie et par la vérité des sentiments généraux qu'il exprime. Il peint

les mœurs, comme Hogarth a peint depuis les figures. C'est là, plus que dans les chroniques et les mémoires du temps, qu'il faut aller chercher ce qui se cachait d'instincts généreux et de haines violentes, d'aspirations mystiques et d'appétits grossiers, de spirituelle élégance et de fanatisme brutal au sein d'une société dont la lutte avec le despotisme devait finir par une révolution. L'Angleterre de la fin du seizième et du commencement du dix-septième siècle y reparaît tout entière, avec les vertus qui la firent grande aussi bien qu'avec les passions qui jettent leur ombre sur sa gloire.

Novembre 1863.



CONTEMPORAINS

ET SUCCESSEURS

DE SHAKSPEARE

CHAPITRE PREMIER

État du théâtre en Angleterre au commencement du dix-septième siècle. — Les ennemis et les défenseurs de l'art dramatique. — Ce qu'il doit à Élisabeth et à Jacques Ier. — Ce qu'il doit à l'esprit public. — Ce qu'il doit à l'influence de Shakspeare. — Époque de ses plus grands développements.

Le siècle d'Élisabeth offre tous les caractères de la grandeur. Sans parler de ce qu'il a fait pour la gloire politique de l'Angleterre, des guerres heureuses contre l'Espagne, des secours habilement prêtés aux protestants des Pays-Bas et de France, des expéditions dans le Nouveau Monde, du commerce développé, de la marine agrandie et de l'esprit de colonisation inauguré, il est grand par les lettres encore plus que par le souvenir de ses succès et de sa prospérité matérielle. Si on mesure l'importance d'une époque non pas seulement à la place qu'elle tient dans l'histoire des événements, mais à celle qu'elle mérite dans l'histoire des idées, il

n'y en a pas qui ait laissé chez nos voisins plus de traces durables que le seizième siècle. La philosophie renouvelée, arrachée aux formules scolastiques et ramenée à l'étude de la réalité par Bacon, tous les symboles du moyen âge, depuis les allégories des premiers siècles de l'Église, qu'ont rajeunies les trouvères, jusqu'au platonisme italien et jusqu'aux fictions chevaleresques des troubadours, condensés et fondus dans le poëme merveilleux de la *Reine des fées*, les livres français étudiés et aussitôt traduits, les ouvrages italiens connus d'abord par les traductions françaises, puis directement abordés et imités, l'Espagne pénétrée, l'antiquité révélée, la synthèse de l'histoire universelle déjà tentée par la vigoureuse intelligence de Raleigh, le sentiment religieux élevé et fortifié par les prédications de Hooker : que d'aliments nouveaux offerts en même temps à l'activité de la race anglo-saxonne, et quel essor imprimé aux esprits par le rapide mouvement de la Renaissance !

Tout cela est grand et présente un grand spectacle. Mais, je n'hésite pas à le dire, de tous les efforts que fait à ce moment-là l'Angleterre pour atteindre le niveau des littératures du continent, le plus puissant et le plus fécond est celui qui l'amène à créer un théâtre national. Il ne se révèle pas uniquement par des tentatives isolées, ce n'est pas le génie d'un homme qui en porte seul le poids. Plusieurs générations énergiques y contribuent et s'y usent. Il y a là des tendances diverses, une lutte, des écoles, mais aussi une longue série de

succès et de vastes résultats. Tandis que la philosophie anglaise, au seizième siècle, n'est guère représentée que par un nom, et la poésie pure par un autre, sans qu'on puisse grouper autour de Bacon et de Spencer des prédécesseurs ou des successeurs qui vaillent la peine de leur être comparés, l'art dramatique compte, à quelques années de distance, une succession de grands écrivains qui en personnifient les commencements, la maturité et le déclin. Ses fondateurs ont le mérite de faire sortir du mélange des éléments les plus disparates, des traditions du moyen âge, de la forme vieillie des *Miracles* et des *Moralités*, de la comédie et de la tragédie latine, du théâtre italien et même espagnol, un drame nouveau et complexe, qui offre quelques points de ressemblance avec ceux qu'on connaissait déjà, mais qui n'est la copie d'aucun, et qui, par sa variété, se prête à tous les changements, en même temps qu'il satisfait la curiosité inépuisable d'un peuple avide d'émotions dramatiques.

Dans un précédent ouvrage [1], j'ai raconté ces débuts du théâtre anglais. J'ai dit aussi là et ailleurs [2] tout ce qu'y avaient ajouté Shakspeare et son glorieux rival, Ben Jonson. Mais on se ferait une idée incomplète de l'état de l'art dramatique à la fin du seizième et au

[1] *Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare*, Paris, Charpentier, 1863.

[2] *Shakspeare, ses œuvres et ses critiques*, Paris, Charpentier, 1860.

commencement du dix-septième siècle, en Angleterre, si on ne le connaissait que par les œuvres de ces deux grands esprits et de ceux qui leur ont ouvert la voie. Quelle que fût leur fécondité, ils ne suffisaient pas au public nombreux qui assiégeait les portes des salles de spectacle. Le goût que prenaient toutes les classes de la société aux représentations dramatiques excitait l'activité des auteurs et faisait éclore une foule d'œuvres qui, sans cet aiguillon, n'auraient jamais vu le jour. Pour défrayer plusieurs théâtres, pour en renouveler fréquemment le répertoire, il fallait qu'une armée d'écrivains se mît sur la brèche. Ils s'y mettaient, en effet, nombreux et actifs, remaniant de vieilles pièces, cherchant des sujets dans les nouvelles italiennes, dans les légendes populaires et dans les chroniques de la Grande-Bretagne, inventant des jeux de scène imprévus et des intrigues attachantes, variant leurs effets dès qu'ils voyaient l'attention publique se lasser, et enfin passant, pour paraître toujours nouveaux et ne pas laisser s'épuiser leur popularité, de la tragédie à la comédie, de la comédie au drame pastoral, et du drame pastoral au drame bourgeois.

Il ne s'écoulait guère de semaine, dans les dernières années du règne d'Élisabeth, sans que l'un d'eux écrivît une pièce nouvelle. La curiosité du public et l'émulation les y poussaient, souvent aussi le besoin de vivre; car, à mesure que le succès du théâtre augmentait, le nombre des gens qui y cherchaient fortune, comme

auteurs et comme acteurs dramatiques, se multipliait. On se faisait dramaturge par métier, comme on se fût fait autrefois soldat ou scribe; triste métier, d'ordinaire, à moins qu'on n'y apportât la finesse, l'esprit de conduite et le génie d'un Shakspeare. Pour un qui s'enrichissait, combien vivaient misérablement, besoigneux, affamés, traités de haut par les directeurs, traqués par leurs créanciers, toujours sous le coup d'un mandat d'arrêt ou sur le seuil de la prison pour dettes! Quelques-uns cependant parvenaient à se tirer de la misère à force d'énergie, et sortaient de ces épreuves avec un talent plus vigoureux. D'autres, en petit nombre, fils de famille entraînés par une vocation poétique, venaient chercher au théâtre un champ libre pour les audaces de leur imagination. Quelle que fût du reste leur provenance et quel que fût leur succès, ils répondaient en travaillant pour la scène au besoin le plus impérieux d'une partie de leurs contemporains.

On se figure difficilement aujourd'hui la place que tenait l'art dramatique dans les préoccupations de la nation anglaise à la fin du seizième siècle. Il ne laissait personne indifférent. Tout le monde se prononçait pour ou contre lui. Ses commencements avaient été pénibles, il avait rencontré des résistances acharnées, il n'avait point réussi à les désarmer toutes; mais, en quelques années, au milieu des obstacles, il avait grandi dans la même proportion que la fortune et la civilisation de l'Angleterre. En 1559, Élisabeth, poussée par

les protestants zélés qui se souvenaient que la reine Marie s'était servie des représentations dramatiques comme d'un instrument de propagande catholique, commençait son règne par des mesures de défiance contre les acteurs nomades, les seuls qui existassent alors. Onze ans après, en 1570, on construisait les deux premières salles de spectacle, le *Théâtre* proprement dit et le *Rideau.* En 1574, le comte de Leicester obtenait pour la troupe qui lui appartenait un privilége royal avec la permission de jouer dans la cité de Londres et dans toutes les villes ou bourgs de l'Angleterre. Vingt-cinq ans plus tard, à la fin du siècle, il y avait déjà onze théâtres ouverts dans la capitale.

Et cependant chaque progrès fait par les auteurs et par les acteurs arrachait une protestation aux puritains déjà puissants qui considéraient le drame comme une invention de l'enfer et une œuvre de perdition. A chaque instant le lord maire et le conseil contrarient les bonnes intentions que la reine témoigne pour le théâtre, ou en diminuent l'effet. Ainsi, quand elle permet sans conditions à la troupe de Leicester de jouer dans la Cité, le lord maire déclare qu'aucune représentation ne pourra y avoir lieu sans son autorisation formelle, et il se réserve par là la faculté d'entraver l'exécution du décret royal. Un peu plus tard, lorsque les acteurs, tracassés par le pouvoir municipal, cherchent un refuge hors de la Cité, sans vouloir sortir de Londres, et s'installent dans l'ancien couvent des Blackfriars, les habi-

tants de ce quartier, parmi lesquels se trouvaient beaucoup de puritains, réclament contre l'établissement du théâtre sous prétexte qu'ils seront incommodés par le bruit et scandalisés par l'affluence du public. A l'érection de chaque nouvelle salle, la reine est assaillie par des pétitions ou par des pamphlets. Ce sont des bourgeois qui se plaignent que le roulement des voitures qui amènent et qui vont chercher les spectateurs trouble leur repos. Ce sont des ministres qui dénoncent l'extension de l'art dramatique comme une menace pour la foi et un danger pour les mœurs.

Heureusement Élisabeth, toute disposée qu'elle fût à protéger la religion, avait l'esprit trop libre pour s'associer à l'intolérance des sectaires. Elle sentait d'ailleurs que, malgré leur opposition persévérante, le gros du public, les gens du peuple aussi bien que les lettrés et les gentilshommes, s'attachaient au théâtre comme au plus vif de tous les plaisirs, et qu'il n'eût pas été prudent de les en priver. Avec un grand penchant au despotisme, elle tenait aussi beaucoup à sa popularité, elle la ménageait soigneusement, et elle se serait bien gardée de la compromettre, même pour une cause qui était un peu la sienne et dont le succès, à certains égards, importait à sa politique. Loin d'arrêter les développements de l'art dramatique, comme le lui demandaient les puritains, elle les favorisa donc par goût et par intérêt, sensible à la gloire littéraire qui en rejaillissait sur son règne, et heureuse de voir la brutalité native de la race

anglo-saxonne adoucie par des distractions plus nobles que celles que lui avaient procurées ses prédécesseurs. Comment ce grand et vigoureux esprit n'eût-il pas compris que le génie d'un Marlowe et d'un Shakspeare élevait la nation anglaise au niveau des peuples les plus civilisés, répandait jusque dans les classes inférieures le sentiment du beau, et, sans aucun danger pour la puissance royale, éveillait dans les cœurs des émotions fécondes? Tant de pensées fortes, tant de sentiments patriotiques exprimés en beaux vers et interprétés par des acteurs comme Burbadge ou Alleyn, applaudis tous les jours par une foule frémissante, ne faisaient-ils pas peu à peu l'éducation intellectuelle d'un pays resté jusque-là trop en dehors du mouvement intellectuel de l'Europe méridionale? La succession rapide de tant de belles œuvres dramatiques et le succès qu'elles obtenaient n'indiquaient-ils pas que l'Angleterre prenait enfin son rang parmi les nations civilisées, et la reine ne devait-elle pas s'enorgueillir que cette renaissance datât de son avénement au trône?

Aussi, pendant tout son règne, la prospérité du théâtre alla-t-elle en croissant. On peut en juger par la liste des salles de spectacle construites avec son autorisation. Aux deux édifices élevés les premiers pour les représentations dramatiques, au *Théâtre* et au *Rideau*, s'ajoutent, en 1576, les *Blackfriars* et les *Whitefriars*. La salle de *Newington* se bâtit en 1580, la *Rose* et l'*Espérance* en 1585. En 1588, d'un jardin qui n'a-

vait jamais été consacré qu'aux combats de coqs, on fait un théâtre (*Paris Garden*). Enfin, le *Globe* s'élève en 1591, le *Cygne* en 1595, et la *Fortune* en 1599.

Jacques Ier ne songea pas à interrompre ce progrès. Sans avoir la même profondeur ni les mêmes visées politiques qu'Élisabeth, il aimait, pour son compte, en dilettante, les représentations dramatiques; il y prenait un plaisir purement littéraire, et il le témoignait par la bienveillance familière avec laquelle il traitait les dramaturges. Il accordait son amitié à Ben Jonson, et il écrivait de sa propre main à Shakspeare pour le remercier d'avoir introduit dans *Macbeth* une allusion flatteuse à sa personne. Les auteurs et les acteurs savaient d'avance, avant même qu'il fût venu à Londres prendre possession de la couronne, qu'ils pouvaient compter sur son appui. En 1599 il avait attiré à Édimbourg une troupe de comédiens anglais, parmi lesquels on a prétendu, sans aucune preuve, que Shakspeare se trouvait; il les avait accueillis avec sympathie et protégés contre les préjugés des Écossais. L'Écosse est la patrie du puritanisme exalté. Il restait encore à Édimbourg quelques-uns de ces ministres qui avaient traité si durement Marie Stuart par la bouche de Knox. L'arrivée d'une compagnie d'acteurs au milieu d'eux souleva leur indignation. Ils montèrent en chaire, ils crièrent au scandale, ils répétèrent leurs anathèmes contre l'impure Babylone, ils ameutèrent la foule, et voyant que leur attitude hostile ne mettait pas en fuite

les comédiens, ils allèrent jusqu'à défendre au peuple d'assister aux représentations dramatiques, sous peine d'encourir les censures de l'Église. Jacques, malgré sa faiblesse habituelle, irrité qu'on touchât à ses plaisirs, les défendit, comme cela arrive souvent aux esprits faibles, avec plus d'énergie qu'il n'aurait défendu ses droits. Il fit rapporter la décision des ministres et autoriser les représentations.

Quatre ans après, devenu roi d'Angleterre par la mort d'Élisabeth, il entra à Londres le 7 mai 1603, précédé de la réputation que lui avait value cette marque de bienveillance donnée au théâtre. Cependant, par respect, toutes les troupes de la capitale s'abstinrent de jouer jusqu'à ce qu'il eût renouvelé leurs priviléges. Il ne les fit pas longtemps attendre. Le 9, il autorisait la réouverture d'une des salles de spectacle, et le 19 il attachait à sa personne la troupe du lord Chambellan, alors dirigée par Laurens Fletcher et par Shakspeare, en accordant aux acteurs qui la composaient la faveur de s'appeler les acteurs du roi. C'étaient les meilleurs de la ville. Outre leurs deux directeurs, qui cessèrent probablement, à partir de ce moment, de paraître sur la scène, on comptait parmi eux le célèbre Richard Burbadge et les futurs éditeurs des œuvres de Shakspeare, Hemmings et Condell. Ils jouaient au *Globe* en été et aux *Blackfriars* en hiver.

Par l'acte qui les concernait, Jacques Ier semblait prendre le théâtre sous sa protection spéciale. Il le

prit, en effet, plus directement et plus ostensiblement que n'avait jamais pu le faire Élisabeth.

Celle-ci, quoiqu'elle s'intéressât autant que son successeur aux progrès de l'art dramatique, quoiqu'elle eût même sans doute deviné mieux que lui, avec la supériorité de ses instincts politiques, tout ce que le génie des dramaturges devait ajouter à la gloire de son règne, était condamnée, en quelque sorte, malgré elle, à ménager les ennemis du théâtre et à ne pas toujours laisser voir combien elle eût voulu le favoriser. Pour soutenir sa lutte contre les puissances catholiques, pour venger la Saint-Barthélemy, pour abattre la tête de Marie Stuart, pour intimider les conspirateurs et désarmer les assassins que le pape et le roi d'Espagne payaient contre elle, elle avait souvent besoin de faire appel aux passions protestantes, et c'était précisément au nom de ces passions qu'on lui demandait de frapper les auteurs et les acteurs. Elle résistait, nous l'avons vu, elle ne se prêtait à aucune des mesures vexatoires qu'on lui proposait; mais elle n'osait pas rompre avec un parti puissant et utile à ses intérêts, en témoignant pour des plaisirs profanes un attachement qui ne lui aurait pas été pardonné; quelquefois même, surtout à la fin de son règne, elle se crut obligée, sans rien perdre de ses sympathies pour l'art, de faire aux puritains quelques concessions apparentes au préjudice de la liberté théâtrale. Jacques Ier n'avait pas les mêmes motifs de les ménager, il ne leur devait rien, il héritait du trône en

vertu du testament d'Élisabeth, et par le droit incontesté de sa naissance; il avait lutté contre eux en Écosse, il savait qu'il les retrouverait hostiles en Angleterre; il n'oubliait pas que les hommes qui demandaient la fermeture des salles de spectacle étaient ceux qui avaient tué sa mère, et il arrivait à Londres, résolu, autant que le permettait l'indécision de son caractère, à ne pas céder à leurs exigences.

Il le montra, par la série de ses actes, dans toutes les questions qui intéressaient le théâtre. Non-seulement il couvrit de la protection royale une troupe d'acteurs, mais il en mit d'autres sous le patronage immédiat des membres de sa famille. Il donna à une seconde compagnie le nom de la Reine, et à une troisième, qui jouait à la *Fortune* et au *Rideau*, le nom du Prince Henri [1]; ce qui ne l'empêchait pas de recueillir, sous le titre d'*Enfants des fêtes de Sa Majesté*, les enfants de la Chapelle d'Élisabeth. En même temps, pour ôter tout prétexte aux attaques des ministres puritains contre le drame, il se chargea lui-même d'en faire la police religieuse, et il menaça d'amende tous ceux qui invoqueraient dans leurs pièces Dieu, Jésus-Christ, le Saint-Esprit ou la Trinité. Plus tard (1618), il prit sur lui, malgré les protestations des prédicateurs, d'autoriser les représentations dramatiques

[1] A la mort du prince Henri (1612), la troupe qui portait son nom passa au service du prince palatin, qui venait d'épouser la princesse Élisabeth.

le dimanche et les jours de fête, après les offices.

Vaincus ou tenus en respect par le pouvoir royal, les éternels ennemis du théâtre se vengeaient en excitant dans les masses les passions religieuses et en ameutant contre les acteurs la partie la plus crédule et la plus violente du public. Pendant un voyage que faisait le roi en Écosse (1617), ils poussèrent, par leurs prédications les apprentis de Londres, qui n'étaient que trop disposés au désordre, à saccager une nouvelle salle qu'on venait d'élever à Drury-Lane sur l'ancien emplacement des combats de coqs. Le mardi gras les apprentis s'arrogeaient, de temps immémorial, le droit de démolir les maisons mal famées. On n'eut pas de peine à leur persuader que le nouveau théâtre ressemblait à un mauvais lieu, d'autant plus que beaucoup de courtisanes demeuraient aux environs et s'y montraient fréquemment. Sur le mot d'ordre qui leur avait été donné, ils se ruèrent en grand nombre contre le bâtiment, en brisèrent les portes et les fenêtres, et détruisirent la garde-robe des comédiens. Jacques Ier, à son retour, fit sévèrement punir leurs chefs, et, l'année suivante, comme il avait appris que la corporation tout entière voulait, à pareil jour, se porter à la *Fortune*, au *Taureau rouge* et au *Cokpit* (combat de coqs) pour les dévaster, il fit garder les trois salles par des gens de police qui arrêtèrent l'émeute[1].

[1] Pour tous les détails qui concernent le théâtre de cette

C'est à ces combats et à ces violences qu'était exposé le théâtre au milieu de ses plus éclatants triomphes, à une époque de crise sociale, dans un pays profondément remué par les controverses religieuses. On s'explique après cela l'animosité des dramaturges contre les puritains, et la guerre acharnée que leur déclare Ben Jonson, le poëte favori de Jacques Ier. Il les traîne sur la scène dans les rôles ridicules ou odieux de Busy et de Tribulation, en représailles des accusations journalières lancées du haut de la chaire contre les acteurs et contre les auteurs, des pamphlets où ils étaient désignés à la haine publique, et des manifestations populaires dont ils auraient pu être les victimes.

A dire vrai cependant, le théâtre ne souffrit point de la lutte; peut-être même lui fut-elle favorable. Ces voix ennemies qui insultaient à sa gloire, comme celle de l'esclave qui accompagnait le char du triomphateur romain, lui rappelaient qu'il y avait des gens tout prêts à profiter de ses défaites, et qu'il ne pouvait se maintenir que par la continuité et l'éclat du succès. Contre le déchaînement du zèle religieux, si dangereux au lendemain d'une réforme, chez un peuple encore inquiet, quelle était sa force principale? La sympathie des esprits cultivés et l'enthousiasme de la foule. Attaqué par une fraction de la bourgeoisie, il avait pour lui la cour et les classes populaires, mais à condition

époque, voyez les nombreux et curieux documents publiés par J.-P. Collier. *Annals of the stage.* Passim.

qu'il ne perdit rien ni de sa fécondité, ni de son mérite, et qu'il ne cessât de les intéresser. Ses adversaires épiaient ses défaillances pour le ruiner dans l'opinion. Il n'avait qu'un moyen de les tenir en respect, c'était de ne jamais faillir. Il y réussit dans la dernière partie du règne d'Élisabeth et presque jusqu'à la fin du règne de Jacques Ier. C'est l'époque de ses combats les plus violents; c'est aussi celle de ses plus grands triomphes. Moment unique dans l'histoire de l'art dramatique en Angleterre, que celui où Marlowe venait de mourir, laissant le *Juif de Malte* et le *Docteur Faustus*, qu'on jouait encore après sa mort, où Shakspeare, déjà célèbre par ses comédies et ses pièces historiques, écrivait ses grandes tragédies, où Ben Jonson appliquait à la peinture des difformités morales sa puissance d'observation, et la rare vigueur de son style, et où, à côté de ces deux chefs d'école, grandissait une génération de dramaturges déjà brillants.

A la fin du seizième siècle, l'art dramatique rapidement mûri s'épanouit dans les œuvres les plus diverses et les plus éclatantes. Sorti des tâtonnements et des luttes de son origine, que nous avons racontés ailleurs, il s'élance avec une irrésistible ardeur vers la vaste destinée qui s'ouvre devant lui. Les classiques ont inutilement essayé de l'enfermer dans les formes étroites de la tragédie latine. Il a brisé de son premier élan la fragile barrière des trois unités, secoué le poids des règles et bondi jusqu'aux extrêmes limites de l'ima-

gination et de la fantaisie. Qu'on ne lui parle pas de se contenir, de se modérer, de se discipliner! Les conseils de Jonson tombent dans le vide, comme y étaient tombés avant lui les efforts de Sackville, de Brandon et de Daniel. Place, au contraire, à toutes les audaces, à la variété, à l'imprévu, aux surprises, aux coups de théâtre, aux imbroglios et au merveilleux! Le peuple impatient attend, dans onze théâtres, sa pâture quotidienne; c'est un peuple germanique, plein de poésie et de passion, mais rude, brutal, étranger aux finesses littéraires; il lui faut, pour le remuer, des spectacles étranges, des passions fortes, une gaieté puissante ou quelques-uns de ces rêves fantastiques par lesquels se laissent bercer les races du Nord. Par-dessus tout, il lui faut du nouveau. Le public ne se renouvelle pas, comme aujourd'hui, par cette masse flottante de voyageurs qui affluent dans les capitales; il reste à peu près le même, et il se lasse vite, comme notre public de province, de ce qu'il a déjà entendu.

Pour le satisfaire, trente poëtes travaillent à la fois, non d'après des principes, comme le voudrait Ben Jonson, que personne n'imite, mais au hasard, au gré de leur inspiration, dominés par le besoin de réussir, voulant le succès, le cherchant par tous les moyens, choisissant les sujets les plus propres à émouvoir la foule, y jetant des ornements populaires, changeant de cadres et de procédés à chaque pièce nouvelle, et embrassant, dans leur désir de se renouveler, la diver-

sité infinie des sentiments humains. L'art est libre, il n'est soumis à aucune loi supérieure et générale; il n'y a pas de théories, il n'y a que des résultats; le grand point, c'est de réussir, et quiconque réussit est justifié de sa témérité : voilà leur commune profession de foi. Jonson a beau leur parler d'Aristote et d'Horace; il reste seul à défendre la tradition classique qui datait de l'origine du théâtre. Malgré sa grande réputation et sa grande influence sur l'opinion, il ne parvient pas à convertir à ses doctrines ces esprits ardents et indisciplinés. Ses échecs dramatiques, sans diminuer le respect qu'inspire son nom, discréditent encore ses idées. En le voyant échouer, on en conclut qu'il a tort de s'attacher à des formes surannées, et que celles-ci ne renferment en elles aucune vertu particulière, puisqu'elles ne le préservent pas des sifflets du public.

D'ailleurs, le courant ne porte pas les dramaturges de ce côté; c'est la gloire de Shakspeare qui attire tous les yeux, c'est la série non interrompue de ses triomphes qui excite l'émulation de ses jeunes rivaux; ils le voient tenter la fortune par des routes inconnues, se dégager des principes et des règles qui pourraient entraver sa puissante imagination, s'abandonner librement à l'essor de son génie, et tirer de sa liberté même sa fécondité et sa force. Quel exemple entraînant! Le plus merveilleux succès dans la plus complète indépendance! aucune chaîne, aucun lien, aucun obstacle

au développement de la pensée, et avec cela la popularité dans le présent et la certitude de l'immortalité. Qui n'aurait été séduit par l'éclat d'une telle destinée! Aussi, à partir de la fin du seizième siècle, tous ceux qui écrivent pour le théâtre en Angleterre, excepté Ben Jonson, subissent-ils l'influence de ce novateur incomparable. Ils écartent les théories, ils ne veulent se soumettre à aucune loi déterminée, ils aspirent à une liberté sans limites et ils croient la posséder; mais, comme la tendance des esprits inférieurs au génie est de ne pas pouvoir se soustraire à l'ascendant de celui-ci, comme le don particulier des maîtres est de laisser sur les productions de leur temps une empreinte ineffaçable, pendant que cette active génération de poëtes rejette les traditions, rompt avec le passé, et se proclame indépendante, à ce moment-là même, sans le vouloir et sans le savoir, elle suit les traces d'un de ses contemporains, elle reproduit ses conceptions, elle remet sur la scène les types qu'il a créés, elle retrouve les traits principaux de ses personnages et jusqu'aux cadres dans lesquels il les fait mouvoir, et, avec toute son audace et sa prétention, justifiée du reste, d'originalité, elle n'échappe à l'imitation des anciens que pour tomber dans celle d'un moderne.

Les dramaturges de cette époque nous ramèneront presque tous à Shakspeare. Nous verrons le souvenir de ses œuvres plus sensible chez ceux qui ont vécu auprès de lui et reçu en quelque sorte un reflet de sa

gloire, se conserver, quoique affaibli, chez les derniers de ses successeurs, jusqu'à la fermeture des théâtres. Ils ne se traînent pas à sa suite, ils ne le copient pas servilement, ces poëtes brillants qui s'appellent Beaumont, Fletcher, Heywood, Webster et Massinger; ils ont, eux aussi, le don de l'invention, et la faculté essentiellement dramatique de créer des situations vraies et des personnages vivants. Ils mêlent à ce qu'ils empruntent des nouveautés hardies, et, s'ils doivent à un autre quelques-unes de leurs idées et des habitudes de leur esprit, ils ne doivent assurément qu'à eux-mêmes, à la force de leur tempérament poétique, ce continuel mouvement d'imagination qui fait passer devant leurs yeux tant de scènes, tant de figures, tant d'images idéales et de grandes actions. Ce n'est pas Shakspeare qui les a faits poëtes, ils l'eussent été sans lui. Mais c'est Shakspeare qui leur ouvre les vastes perspectives du drame moderne; c'est lui qui leur apprend à rassembler, dans une même œuvre, toute la série des contrastes qu'offre la nature humaine, et à rapprocher, comme jamais personne ne l'avait osé avant lui, le rire des larmes, la joie de la tristesse et la réalité la plus crue des plus mystérieuses et des plus délicates aspirations de notre âme. C'est lui qui a fouillé pour eux si profondément et en tant de sens divers les replis du cœur de l'homme qu'aucun d'eux, après lui, ne peut toucher ni aux passions tragiques ni aux travers de la comédie sans rencontrer son exemple et l'iné-

vitable tentation de l'imiter. Il ne serait pas exact de dire qu'il a fondé une école, car il n'y a pas d'école sans principes, et l'esprit de son théâtre, c'est de n'en reconnaître aucun. Mais cette liberté même, indéfinie et illimitée, n'est-elle pas un principe, et n'est-ce pas fonder quelque chose que de laisser derrière soi, chez ses contemporains et chez ses successeurs, la trace d'une influence qui a duré quarante ans? Cette incontestable direction imprimée au drame anglais dès la fin du seizième siècle par le plus grand des dramaturges, nous l'étudierons successivement dans les chapitres suivants, d'abord chez les écrivains qui ont connu personnellement Shakspeare et vécu auprès de lui, comme Beaumont, Fletcher et Chapman, ses camarades du club de la Sirène, puis chez ceux qui, venus après sa mort, comme Massinger et Ford, n'en subissent pas moins l'ascendant de son génie et de sa gloire.

CHAPITRE II

Beaumont et Fletcher. — Ressemblance apparente de leurs pièces avec celles de Shakspeare. — Différences profondes qui les distinguent. — Inconsistance et mobilité des caractères dans leurs tragédies. — Leurs grandes qualités poétiques. — Leurs peintures de l'amour, de la jalousie, de l'amour conjugal, de la piété filiale et de l'amitié.

I

Vers 1606, au moment où Shakspeare était dans tout l'éclat de sa renommée, deux jeunes gens riches, instruits, élèves des universités, l'un Beaumont, fils d'un chevalier, né en 1586, l'autre, Fletcher, fils d'un évêque[1], né en 1576, entraînés par une véritable vocation poétique et par l'exemple que leur donnait l'heureux William, voyant d'ailleurs le goût des représentations dramatiques se répandre de plus en plus dans le public, commencèrent à écrire en commun une série de pièces qui leur valurent aussitôt une rare popularité. Leurs noms sont inséparables. Pendant dix ans, ils travaillèrent ensemble avec un succès dont une part égale revenait sans doute à chacun d'eux, et qu'en tout cas leurs contemporains s'habituèrent à leur attribuer in-

[1] Le père de Fletcher, d'abord évêque de Bristol, devint ensuite évêque de Worcester.

distinctement. La collaboration dramatique, que nous avons cru inventer de nos jours, était, on le voit, déjà mise en pratique en Angleterre, dans ce théâtre imparfait, mais plein de raffinements, qui, sans se dégager complétement des traditions du moyen âge, s'inspirait de tout l'esprit des modernes. Bien des pièces de ce temps portent le nom de deux ou trois auteurs. Cependant ces rapprochements n'étaient en général que passagers, et la collaboration ne portait que sur quelques scènes. Beaumont et Fletcher furent les seuls qui conclurent l'un avec l'autre une alliance durable, tandis que leurs rivaux ne s'associaient que par hasard ou par nécessité. La mort seule interrompit une association qu'aucun nuage n'avait troublée, et qui garda jusqu'au bout le caractère d'une sérieuse amitié.

Beaumont, le plus jeune des deux, mourut le premier en 1616, à moins de trente ans, après avoir fourni une carrière dramatique singulièrement féconde dans sa brièveté. On ne sait pas au juste ce qu'il eût fait, sans le secours de Fletcher. Car il n'écrivit pas sans lui pour le théâtre. La tradition ne lui attribue en propre qu'un poëme de *Salmacis et d'Hermaphrodite*, imité d'Ovide. Il semble seulement, à en juger par les pièces que Fletcher composa après sa mort, qu'il ait eu plus que son ami le sentiment de l'élégance et le besoin de la correction. On devine aussi, par le choix des sujets que les deux collaborateurs ont traités en commun, que Beaumont était

celui des deux qui avait le plus de goût pour la tragédie. Fletcher, qui lui survécut neuf ans, une fois qu'il fut livré à ses propres forces, ne donna plus guère au théâtre que des œuvres comiques. Du reste, pendant ces neuf années, sa fécondité se ralentit, comme si, en perdant son compagnon de travail, il eût perdu la meilleure partie de lui-même. Sur les cinquante-deux pièces qui composent le théâtre complet de Beaumont et de Fletcher, il y en a au moins trente-huit qui datent de leur collaboration; et Fletcher a mis autant de temps à en écrire douze, qu'il en avait mis autrefois à en écrire quarante avec l'aide de Beaumont[1].

II

Quand on lit les tragédies de Beaumont et de Fletcher, après celles de Shakspeare, on est frappé d'abord de la ressemblance extérieure qu'elles offrent entre elles, avant de reconnaître les différences profondes qui les distinguent. Dans les unes, comme dans les autres, l'exposition est souvent élémentaire et sans art. On ne voit au début que des personnages secondaires, chargés par l'auteur d'instruire le public de ce qu'il veut lui

[1] Suivant Collier, voici les titres des pièces qui appartiennent à Fletcher seul : *Le Sujet loyal*, 1618 ; *la Princesse de l'Ile*, 1621 ; *la Chasse à l'oie sauvage, le Pèlerin*, 1622 , *le Buisson des gueux, la Prophétesse, le Voyage par mer, le Curé espagnol*, 1623 ; *la Jeune fille du moulin*, 1624 ; *Une femme pour un mois, Conduire une femme et avoir une femme*, 1625 ; *la Belle fille de l'auberge, le Noble gentleman.*

apprendre : instruments dociles qui disparaissent, dès qu'ils ont rempli leur mission. Ce sont, suivant le lieu, deux courtisans ou deux bourgeois dont l'un revient d'un voyage, ou, par un motif particulier, est demeuré longtemps étranger aux affaires de son pays, tandis que l'autre est parfaitement au courant de ce qui s'y passe. Celui qui ne sait rien interroge son interlocuteur, comme le ferait le parterre lui-même, s'il pouvait parler, et celui qui sait tout répond par un récit des préliminaires de l'action, qui s'adresse, en apparence, à son compagnon, mais, en réalité, aux spectateurs.

Cet exorde fini, la pièce commence. Quel que soit le pathétique des situations, elle renferme invariablement un élément comique. Jamais l'émotion ne se soutient d'un bout à l'autre. A une scène de larmes, de douleurs, de désespoir, succèdent, sans transition, tantôt des jeux d'esprit, tantôt des bouffonneries. Ici, c'est un fou qui, comme dans le *Roi Lear*, rit de tous les malheurs et cache, sous le masque d'une gaieté extravagante, le dévouement d'un serviteur fidèle ; là c'est un courtisan qui, comme Polonius, mêle la sottise à l'expérience, sert de jouet à une jeunesse railleuse et assaisonne de calembours ses projets politiques. Plus loin nous rencontrons un gentilhomme spirituel et généreux, plein d'honneur, de courage et d'affectation, dont les *concetti* nous rappellent l'aimable Mercutio de *Roméo et Juliette*.

Comme Shakspeare, ces poëtes peu classiques ne craignent pas de multiplier les personnages, contrairement aux traditions du théâtre grec; ils étendent ainsi l'intrigue, au lieu de la resserrer dans les bornes les plus étroites; ils entre-croisent les incidents, et ils n'arrivent au dénoûment qu'à travers des péripéties fréquentes, après avoir fait passer les spectateurs par toutes les alternatives de la curiosité. Les digressions, les longueurs, les hors-d'œuvre ne les effrayent jamais. De toutes les qualités littéraires, la sobriété est celle qu'ils estiment le moins. Emportés par une imagination vive, ils ne savent ni modérer leur langage ni en retrancher les ornements inutiles.

Plus abondants, plus actifs encore que Shakspeare, plus pressés de satisfaire la foule qui demandait sans cesse des divertissements nouveaux, Beaumont et Fletcher n'ont même pas pris la peine de retoucher leurs pièces et de se livrer à ce travail de révision que leur maître a fait pour quelques-unes de ses meilleures productions. De là les traces de précipitation et de négligence qui se remarquent chez eux, aussi bien que dans la plupart des pièces de leurs contemporains.

Ce n'est pas seulement à la rapidité de la composition, c'est aussi aux mœurs et au goût du temps qu'il faut attribuer les défauts que nous trouvons trop souvent dans leurs écrits, la violence exagérée des sentiments, l'enflure et la grossièreté des expressions. Rien n'est plus difficile à observer, rien n'exige plus de ré-

flexion que la mesure dans la pensée et dans les termes. Quand on écrit vite et qu'on ne s'adresse pas à un public très-délicat, on risque de ne pas tenir assez de compte des nuances. Les personnages de Beaumont et de Fletcher se possèdent rarement. Les amants trahis par leur maîtresse prennent la nature entière à témoin de leur malheur; ils rejettent sur le sexe tout entier la faute d'une seule femme; ils invoquent pour punir le crime toutes les malédictions du ciel et comparent, avec fureur, les coupables aux objets les plus hideux, aux animaux les plus immondes. « Que je devienne amoureux de la foudre, que je sois enlacé et baisé par les scorpions, que j'adore les yeux des basilics, avant de croire aux langues des femmes nourries par l'enfer ! » s'écrie Philaster qui se croit trompé par Aréthuse. Un autre déclare que toutes les femmes sont fausses et les assimile, comme le fait souvent Shakspeare, à de perfides crocodiles. « L'air embrasé, » dit Mélantius, dans la tragédie de *La jeune fille*, « l'air embrasé sous la constellation du Chien n'est pas plus odieux que le nom d'une courtisane. Elle a perdu son honneur, de rose aimable qu'elle était, elle est devenue semblable à un ulcère ! »

De leur côté, les femmes rendent avec usure aux hommes les injures qui leur ont été adressées. « L'homme, cette bête féroce, » s'écrie Aspasie, dans la même tragédie. Dans *Une femme pour un mois*, tragi-comédie, la jeune et belle Évanthe, à qui Frédé-

ric, roi de Naples, propose de l'épouser, lui répond: « J'aimerais mieux être la maîtresse d'un de vos esclaves, d'un nègre, devenir lépreuse, mourir par lambeaux, être rongée jusqu'au dernier ossement dans ma tombe, que de devenir votre femme. » Dans la tragédie de *Bonduca*, une des filles de la reine dit aux Romains prisonniers : « Oh ! comme je foule aux pieds vos cœurs, vilains esclaves, ambitieux et couverts d'ulcères, modèles des vices de Rome! » Pour compléter ce portrait, sa sœur les appelle: « Chiens, brigands, bourreaux d'hommes. »

Les rois absolus sont sujets dans Beaumont et Fletcher, comme dans Shakspeare, à d'étranges violences. Le roi Lear chasse de sa présence sa fille Cordélie, parce qu'elle a refusé de lui faire un compliment. Dans Philaster, le roi de Calabre et de Sicile perd les traces de sa fille, qui s'égare à la chasse: aussitôt il réunit ses sujets et, dans l'emportement de la colère, il les rend responsables de ce malheur. « Compagnons, répondez-moi, » dit-il. « Où est-elle?... Écoutez-moi tous. Je suis votre roi. Je désire voir ma fille. Montrez-la-moi. Je vous ordonne à tous, vous qui êtes nés mes sujets, de me la montrer. Quoi ! ne suis-je pas votre roi; et si je le suis, ne dois-je pas être obéi ? »

Les bons sentiments ne s'expriment pas avec moins de violence que les mauvais. Si la haine, la jalousie, le désir de la vengeance sont portés jusqu'à la fureur, l'amour, l'amitié, l'honneur, l'admiration dégénèrent

quelquefois en démence, et atteignent les dernières limites de l'hyperbole. Dans Shakspeare, Hamlet dit à Laërte, en le défiant d'aimer Ophélie plus qu'il ne l'aimait lui-même. « Viens, montre-moi ce que tu ferais pour elle. Veux-tu pleurer? Veux-tu te battre? Veux-tu jeûner? Veux-tu te déchirer de tes propres mains? Veux-tu boire l'Yssel tout entier? Veux-tu manger un crocodile? »

Il est difficile d'imaginer un amour plus emphatique. Il y a, dans Beaumont et Fletcher des amants aussi fous que le prince de Danemark. Chez eux, par exemple, Évanthe dit à Valério qu'elle aime et dont elle a failli être séparée :

« Je t'aurais épousé sur le pilori, lors même que le bourreau eût conduit l'hyménée et que les Furies, avec leurs fouets et leurs torches, eussent été prêtes à me torturer [1]. »

Dans le *Traître* ou la *Mort de Pompée*, ils font dire à César que les pyramides ne sont pas assez grandes pour contenir le corps glorieux de Pompée et qu'il n'y a que la voûte du ciel qui soit un monument digne de lui. Le chef-d'œuvre de l'enthousiasme déclamatoire est peut-être le discours que prononce Philaster, au moment où il découvre le dévouement qu'a eu pour lui Bellario qu'il soupçonne de trahison. « Ni les trésors de tous les rois réunis en un seul, » dit-il alors,

[1] *Une femme pour un mois.*

« ni la richesse du Tage, ni les rochers de perles qui pavent la cour de Neptune ne peuvent être mis en balance avec une telle vertu. Qu'un de vous, ô Dieux, me place sur une pyramide plus haute qu'aucune montagne de la terre et me prête une voix aussi retentissante que le tonnerre, pour que de là je puisse apprendre au monde entier, rassemblé à mes pieds, ce que vaut ce jeune homme! »

Dans toutes les tragédies du temps, même tendance à la déclamation, même goût pour les images fausses, pour les sentiments exagérés, même accumulation d'hyperboles, même emportement, même excès dans la passion, à côté des peintures les plus délicates et des plus touchants caractères. Quand les écrivains font effort sur eux-mêmes pour se modérer, ils nous charment par la grâce et par la finesse de leurs portraits, ils nous attendrissent par leur exquise sensibilité. Mais que de fois ils dépassent le but! Que de fois ils partent d'une pensée vraie pour se perdre dans les nuages d'un style emphatique! On dirait alors qu'ils ne sont plus maîtres de leur imagination, qu'à mesure qu'ils s'échauffent en s'identifiant avec leurs personnages, ils sont plus touchés qu'il ne faudrait par la force de la situation qu'ils ont créée, qu'ils s'enivrent de leurs propres conceptions, et que, sous le poids de l'émotion qu'ils éprouvent, leur raison trop faible fléchit. Ils ne tiennent plus d'une main ferme les rênes de leur intelligence, ils ne se gouvernent plus. Emportés

sur les ailes rapides de la poésie dans un monde merveilleux, le vertige les saisit au milieu de leur vol. La lumière éclatante qu'ils aperçoivent sur de plus hauts sommets éblouit leurs yeux et ne leur laisse plus entrevoir que des formes incertaines et de vagues images.

Cet enthousiasme poétique ne les empêche pas de tomber fréquemment, comme Shakspeare lui-même, dans les plus grossières trivialités. Quand leur délire cesse, le cynisme de leur langage forme un contraste choquant avec l'extravagance des métaphores qu'ils viennent d'employer. C'est encore un nouveau point de ressemblance avec le grand tragique. Ils ne reculent pas devant l'expression la plus crue d'une pensée énergique. Les gros mots ne les épouvantent point. *Ane*, *diable*, *coquin*, *pendard*, sont des termes adoucis en comparaison des injures qu'ils placent dans la bouche de leurs plus grands personnages. Ils font parler aux dames de la cour le langage de la populace, et leur prêtent des actions qui ne valent pas mieux que leurs paroles.

La faute en est au temps, dont les mœurs étaient encore barbares, sous une apparente politesse. Mathurin Régnier, chez nous, peut nous donner une idée de ce style qui ne choquait personne en France au seizième siècle, et qui ne déplaisait ni à François I[er] ni à Henri IV. On ne voit pas que jamais les scènes les plus libres aient été, à cette époque, l'objet d'une censure en Angleterre, excepté de la part des ministres

puritains. La pudeur paraissait sauvée, parce que les femmes ne jouaient pas au théâtre et que leurs rôles étaient remplis par de jeunes acteurs. Moyennant cette précaution, le public acceptait les situations équivoques et les mots cyniques. Dans le *Cymbeline* de Shakspeare, la déclaration que fait Jachimo à Imogine n'est-elle point révoltante? Personne alors n'en était choqué. On peut aujourd'hui, sans pédantisme, reprocher à Hamlet de ne ménager ni le sexe ni la vertu d'Ophélie dans le dernier entretien qu'il a avec elle. Qui eût blâmé ce dialogue sous Élisabeth? Qui se fût plaint du jargon indécent de la nourrice de Juliette?

Ces mêmes spectateurs, si indulgents pour Shakspeare, ne s'armaient pas d'une plus grande sévérité contre Beaumont et Flechter, qui prenaient plus de libertés encore. On leur permettait de répéter sur la scène les plaisanteries qu'adressent des convives trop gais à un jeune couple, la veille et le lendemain des noces. On tolérait la vue du lit nuptial, et l'on écoutait sans embarras les entretiens amoureux des époux [1]. On n'était pas scandalisé de voir, dans *Thierry et Théodoret*, la vieille Brunehaut, sur le point de marier sa petite-fille, embrasser son amant et lui promettre ses caresses. Dans le *Double mariage*, une jeune fille enlève un homme marié qu'elle oblige à l'épouser.

Au milieu de mœurs brutales, en face d'un peuple

[1] *Maid's tragedy.*



dépourvu de toute délicatesse, les auteurs dramatiques étaient également autorisés, entraînés même par le goût de la nation, à introduire dans leurs pièces des crimes horribles, des catastrophes sanglantes et des tableaux de douleur physique qu'une autre époque n'eût pas supportés. Il ne faut pas oublier que beaucoup de spectateurs avaient été témoins oculaires de plus d'horreurs que ne pouvait leur en offrir la scène, que leur sensibilité n'était pas facilement ébranlée, et qu'ils eussent accusé de froideur une tragédie qui ne leur aurait pas procuré d'émotions fortes. Quel pathétique ne devait-on pas déployer pour toucher une génération qui se souvenait des exécutions de la reine Marie, qui prenait part aux persécutions violentes exercées contre les catholiques par Élisabeth, et qui avait vu se dresser les échafauds de Norfolk, de Marie Stuart et du comte d'Essex!

Shakspeare et ses contemporains comprennent et satisfont ce besoin de leur temps. Leurs meilleures tragédies finissent par un carnage général. Dans *Hamlet*, tous les principaux personnages périssent de mort violente, par le feu, le fer ou le poison. La dernière scène surtout présente un vrai champ de bataille où gisent pêle-mêle le roi, la reine, Hamlet et Laërte. Polonius et Ophélie les ont précédés; il en est de même de Rosencrantz et de Guildenstern. Telle est la passion de Shakspeare pour le meurtre, que dans le dénoûment, d'ailleurs si pathétique du *Roi Lear*, il a mieux aimé

braver à la fois les traditions historiques, la loi de la rétribution morale et l'attente du spectateur, que de manquer l'occasion d'étrangler la vertueuse Cordélie et de joindre son cadavre à celui de son père et de ses deux sœurs. Dans la même tragédie, quelle horrible scène que celle où les filles du roi arrachent les yeux au vieux comte de Glocester!

Beaumont et Fletcher se gardent bien d'être plus délicats. Eux aussi ils veulent du sang et de nombreuses victimes. Au dernier acte de la *Tragédie de la jeune fille*, Amintor tue son amante déguisée en homme et se tue lui-même après elle; Évadné, qui a trempé ses mains dans le sang du roi, se donne un coup de poignard en voyant qu'à cause de ce crime elle est repoussée par son mari. De tant de personnages il ne reste que Mélantius qui, lui aussi, veut mourir, dont on arrête le bras au moment où il va se frapper, et qui ne se console de conserver la vie qu'en jurant qu'il ne prendra plus ni boisson ni nourriture, et que le sommeil ne fermera plus ses paupières.

Trois fois, dans trois tragédies différentes, Fletcher étale sur la scène le spectacle des douleurs de l'empoisonnement. Valentinien, empoisonné par un serviteur, pousse d'affreux hurlements que la langue française exprimerait mal, mais qui rappellent les lamentations de Philoctète et les cris d'angoisse d'Œdipe. Son corps, dit le poëte, est consumé par une soif ardente que le Danube et le Volga n'éteindraient

pas [1]. Dans *Une femme pour un mois*, Alphonse, prince napolitain, à qui un traître a versé du poison, s'écrie que l'Etna brûle dans son sein, et demande, au milieu de cruelles souffrances, dont aucun détail n'est épargné, qu'on plonge son corps dans la neige la plus froide. Enfin, dans *Thierry et Théodoret*, nous assistons à l'agonie de Thierry empoisonné par sa mère. Dans le *Double mariage*, Fletcher va plus loin encore en nous montrant une femme, Julia, livrée publiquement au supplice de la roue par le tyran de Naples, qui la punit d'avoir conspiré contre lui.

Les Grecs aussi ont peint le mal physique, au théâtre; ils se sont servis du pathétique qui parle aux yeux par l'expression matérielle de la douleur, mais ils ne s'en sont jamais contentés; ils l'ont relevé, comme le fait également l'esprit supérieur de Shakspeare, en y mêlant la peinture des angoisses morales de l'âme. En effet, comme on l'a dit avec raison, si la tragédie n'avait d'autre but que de reproduire les scènes les plus émouvantes de la réalité, le bourreau serait le meilleur des poëtes dramatiques, et il suffirait, pour faire frémir la foule, de placer devant ses yeux un échafaud et des victimes.

Il nous reste à signaler une dernière ressemblance entre les pièces de Shakspeare et celles de Beaumont et Fletcher, c'est que les uns et les autres se soucient

[1] Cette situation est une imitation manifeste de la dernière scène du *Roi Jean* de Shakspeare.

également peu de cette couleur locale dont on a fait tant de bruit, à propos de leurs œuvres.

Beaumont et Fletcher, quoique élèves des universités et beaucoup plus instruits que Shakspeare, ne se font pas faute de commettre des anachronismes. Ils intitulent le *Lieutenant bouffon* une tragi-comédie, dans laquelle il est question des successeurs d'Alexandre et dont les héros sont Antigone et Démétrius. Ils y parlent d'un colonel qui commande un régiment et de citoyens qui s'entretiennent, en pleine Asie, sous le manteau de la cheminée. Dans *Thierry et Théodoret*, les soldats de Brunehaut sont armés de mousquets. Dans *Rollon*, *duc de Normandie*, les pirates normands citent les noms de l'histoire et de la mythologie antique, comme s'ils sortaient d'Oxford, et paraissent aussi familiers avec Vénus, Dédale et Vulcain qu'avec les divinités scandinaves. Dans *Bonduca*, une des plus belles tragédies du temps, on voit des soldats romains qui mangent du pudding. Dans les *Deux nobles cousins*, l'action se passe en Grèce, à la cour de Thésée, que Shakspeare avait déjà fait duc d'Athènes. On y voit un maître d'école bouffon qui parle latin avant la guerre de Troie, et des héros qui parlent la langue chevaleresque du moyen âge, comme dans le conte de Chaucer et dans le roman gréco-romain d'où la pièce est tirée! Thésée surprend Palamon et Arcite qui se battent seuls au milieu d'une forêt, il interrompt leur duel en leur disant : « Traî-

tres, qui êtes-vous, qui vous battez ainsi, comme si vous étiez des chevaliers, sans ma permission et sans officiers d'armes? » et immédiatement après il les convoque à un tournoi.

III

Si l'on s'en tenait à ces caractères extérieurs de la tragédie, si l'on se bornait à un examen superficiel des œuvres de Beaumont et de Fletcher, on ne serait frappé que de la ressemblance qui existe entre leur théâtre et celui de Shakspeare. En effet, que de signes communs! Le mélange du tragique et du comique, le mépris des unités, la multiplicité des incidents, la vaste étendue du drame, la rapidité de la composition, l'exagération du sentiment, l'emphase du langage, l'habitude d'ensanglanter la scène et de peindre la douleur physique, enfin la fréquence des anachronismes. Tout ce qui pouvait s'imiter, les deux jeunes poëtes, entraînés par l'influence du génie puissant qui les a précédés, l'imitent et le reproduisent. Mais les imitateurs ne nous rendent jamais les qualités principales de leur modèle.

Les beautés grandes et durables de Shakspeare échappent à toute comparaison et à tout rapprochement. C'est en lui-même, et ce secret n'a pu être retrouvé par d'autres, qu'il a puisé ses inspirations sublimes, le don de saisir les manifestations les plus diverses de la vie, la passion, l'éloquence et la profondeur philosophique :

son génie créateur défie toute tentative d'imitation, lorsqu'il pénètre dans les replis les plus secrets du cœur humain, en peignant la jalousie d'Othello, lorsqu'il jette dans le rôle mélancolique d'Hamlet un regard si douloureux sur les misères de l'humanité, lorsqu'il évoque dans Macbeth le monde surnaturel et qu'il personnifie, sous les plus terribles images, l'ambition et le remords. Ni avant ni après lui, rien ne donne l'idée, chez ses rivaux, de tant d'élévation, d'une intrigue si soutenue, ni surtout d'une conception si forte des caractères.

C'est là la plus incontestable supériorité et le signe distinctif de son génie. Seul, parmi les auteurs tragiques de son temps, il peint des caractères. Il étudie, avec une sagacité merveilleuse, la nature humaine; il cherche au plus profond de la conscience les mobiles des actions, et il suit ses personnages, depuis l'heure où l'on aperçoit dans leurs esprits le germe d'une pensée violente et criminelle jusqu'à celle où éclate la catastrophe qu'a provoquée le développement progressif de la passion. Malgré l'irrégularité de son drame, au milieu des épisodes qu'il accumule, il oublie rarement de choisir un héros principal. Puis, quand il l'a désigné à notre attention par l'importance du rôle qu'il lui donne, il le met aux prises avec une situation tragique, il nous révèle ses sentiments, et dans toutes les circonstances où il le place, il respecte généralement la loi de l'unité en le montrant fidèle à lui-même. Il ne le fait point agir au hasard, par caprice, par brusques saillies; il pré-

sente, au contraire, chacun de ses actes comme la conséquence nécessaire de ses bons ou de ses mauvais penchants. Il anime ainsi des êtres fictifs qui semblent avoir vécu, tant ils ressemblent à l'homme.

Que de portraits impérissables il a tracés! Que de vertus et que de vices il a peints! Othello n'est-il pas devenu un des types de la jalousie, Iago de la méchanceté, Desdémone de l'innocence, Macbeth de l'ambition, Hamlet de la mélancolie? D'où vient la popularité de ces personnages, si ce n'est de la parfaite conformité de leurs sentiments avec notre nature et de l'unité de leurs caractères? Aucun d'eux ne sort de son rôle, aucun d'eux ne se contredit. On ne trouve rien, ni dans leurs pensées ni dans leur conduite, qui ne soit d'accord avec l'idée que le poëte a voulu nous donner d'eux. Le jaloux sera jusqu'au bout entraîné par sa passion, et son histoire sera celle des combats tumultueux de son cœur. Le méchant persévérera dans le mal et tombera sans remords, en méditant de nouveaux crimes. L'innocence restera pure, la piété filiale ne se démentira point, et l'amour continuera à fleurir même sur un tombeau. De quelle main ferme le poëte soutient tous ces héros au-dessus des vicissitudes de la vie, et avec quelle rigoureuse logique il rattache les faits aux passions qui en sont la cause!

Ne demandez pas aux successeurs de Shakspeare cette suite dans les idées, cette attention vigilante qui surveille la marche du drame, cette connaissance ap-

profondie du cœur humain, ce soin de rapporter toutes les actions du personnage à un mobile unique. Ils peuvent être, comme lui, vigoureux, inspirés, pathétiques, ils peuvent tirer d'une situation intéressante de grands effets; mais il est rare que leur inspiration se soutienne et qu'ils sachent concentrer l'intérêt sur un seul point. Il ne leur arrive presque jamais d'expliquer les événements par la peinture des mœurs. Aussi n'ont-ils créé aucun type. Leur imagination mobile ne pénètre pas dans les replis de la conscience, ils s'arrêtent à l'observation superficielle des phénomènes extérieurs qui trahissent la nature humaine, mais qui n'en dévoilent pas les mystères. Ils ne voient dans chaque homme que ce qu'il y a de plus apparent, que les symptômes visibles du vice et de la vertu, que les idées qui se traduisent en actes, et ils ne nous font pas assister, comme Shakspeare, au travail intérieur de la pensée. Ils nous présentent des esquisses curieuses, mais trop rapides pour laisser dans notre esprit une image durable. Après avoir lu leurs œuvres, nous nous rappelons quelques traits généraux et brillants, quelques scènes admirables qui mettent en relief des sentiments héroïques; mais de cette longue galerie de portraits qu'ils nous font parcourir, nous ne voyons se détacher aucune physionomie complète. C'est qu'ils ne s'approprient pas les caractères; c'est qu'ils nous les montrent trop volontiers par les côtés vulgaires et déjà connus, sans chercher à rajeunir les sujets éternels du drame

par la nouveauté de l'analyse psychologique. Peu nous importe qu'ils nous entretiennent encore une fois de l'amour maternel, de la piété filiale, du patriotisme, de l'amitié et de l'amour, s'ils ne nous apprennent rien que nous ne trouvions déjà chez leurs devanciers, et s'ils se bornent à répéter dans un style poétique ce que la foule connaît ou devine.

Le premier défaut qu'on puisse reprocher à leurs peintures, c'est donc la banalité. Le second vient de la même source, mais il est plus grave encore : c'est l'inconsistance et la mobilité des caractères.

Observateurs légers et peu profonds, Beaumont et Fletcher ne remontent pas jusqu'à la cause première des sentiments de leurs personnages; ils ne suivent pas les progrès qu'une passion dominante a pu faire dans leurs cœurs, et comme ils ne cherchent pas à expliquer logiquement leur conduite, ils n'éprouvent aucune répugnance à les mettre en contradiction avec eux-mêmes. S'ils enchaînaient, comme Shakspeare, les idées et les faits, s'ils découvraient dans les pensées des hommes l'origine du bien et du mal commis par eux, ils obéiraient à une règle certaine et ils éviteraient sans doute le reproche d'inconséquence. Mais pourquoi s'imposeraient-ils la loi de ne jamais laisser leurs héros s'écarter des principes qu'ils leur ont attribués dès le début, quand ces principes ne reposent sur aucune base solide? Le caprice les a créés, le caprice ne peut-il pas aussi les faire disparaître?

En effet, les tragédies de Beaumont et de Fletcher sont pleines de revirements soudains, de brusques conversions. Un de leurs procédés habituels est de faire passer leurs personnages d'un extrême à l'autre, de la vertu au vice, ou du vice à la vertu, de l'amitié ou de l'amour à la haine et au désir de la vengeance. Qu'un sujet soit outragé par son roi, comme Amintor, dans la *Tragédie de la jeune fille*, il réprimera d'abord sa colère par respect pour le monarque, il jurera de ne pas le punir, puis, quelques instants après, il demandera tout son sang. Dans la *Princesse de l'Ile*, tragi-comédie, l'héroïne Quisara commence par aimer avec fureur le Portugais Ruy-Diaz, et finit par lui préférer un de ses compagnons. Dans *Thierry et Théodoret*, Thierry, qui promet à sa mère Brunehaut de lui apporter la tête de son frère, se réconcilie avec lui à la scène suivante. *Les deux nobles cousins* offrent un des exemples les plus frappants de cette versatilité des caractères. Palamon et Arcite, après s'être juré, avec beaucoup d'éloquence et de poésie, une amitié éternelle que resserre encore la captivité, se menacent au bout de cinq minutes, et mettent l'épée à la main, parce qu'ils ont aperçu une belle jeune fille dont tous deux tombent amoureux en même temps.

Il ne serait pas juste de dire que les choses se passent toujours ainsi. Quelquefois les principaux personnages, surtout les femmes, suivent une ligne in-

variable de conduite et atteignent le dénoûment, sans s'être démentis. Néanmoins le procédé habituel de Beaumont et Fletcher est de surprendre le public par des péripéties inattendues qui résultent de la mobilité des sentiments. Art facile et plus digne de l'opéra que de la tragédie! moyen vulgaire de réveiller l'intérêt! Plus les coups de surprise sont rares, plus les événements s'enchaînent fortement, plus ils sont prévus et préparés par le développement des passions, plus la tragédie se rapproche de la perfection à laquelle les Grecs ont porté l'art dramatique, en produisant les plus grands effets par les moyens les plus simples. Mais Beaumont et Fletcher imitaient plus les Espagnols que les anciens, et, dans le théâtre qui, avec celui de Shakspeare, leur servait de modèle, ils trouvaient le continuel exemple de ces complications, de ces intrigues embrouillées et péniblement dénouées, de ces surprises et de ces changements à vue dont ils ont fait un si grand usage pour conquérir et pour conserver leur popularité.

Lamb reproche avec raison à Fletcher de s'éloigner de la simplicité de Shakspeare, d'éviter les situations naturelles et de rechercher les invraisemblances, afin d'arracher des applaudissements à l'étonnement des spectateurs. Il veut émouvoir à tout prix ceux qui l'écoutent, et dans son désir de réussir, au lieu d'employer les ressources habituelles de la tragédie, il imagine les combinaisons les plus extraordinaires et les

plus imprévues. Il espère suppléer à la banalité des sentiments qu'il exprime par la nouveauté des incidents. S'il veut peindre la jalousie, il ne se contente pas de représenter un amant jaloux de sa maîtresse et de tirer de cette donnée commune un intérêt puissant par l'analyse des caractères ; il décrit, comme dans le *Lieutenant bouffon* ou la *Vengeance de l'amour*, la rivalité d'un père et de son fils. Les vicissitudes ordinaires de l'amour, les illusions, les craintes, les soupçons, les malentendus des amants ne lui suffisent pas ; il fait aimer la sœur par le frère [1], il cache une jeune fille sous le costume d'un homme et la condamne à être tuée par celui qu'elle aime, comme dans la *Tragédie de la jeune fille*, ou, comme dans le *Double mariage*, il frappe le mari par les mains de la femme qu'un déguisement a trompée.

A chaque instant, il livre la destinée de ses héros au hasard, à la fortune aveugle ou aux horreurs d'une situation forcée. Le pathétique même en souffre. Car si l'on s'intéresse aux malheurs vraisemblables, on refuse toute pitié à ceux qui paraissent impossibles. N'est-il pas regrettable que la vertu d'Ordella ne se montre dans *Thierry et Théodoret* que parce que le roi a juré d'égorger la première femme qu'il rencontrerait? Est-il naturel que ce vœu insensé coûte la vie à l'héroïne? Pourquoi, dans la *Tragédie de*

[1] *A king and no king.*

la jeune fille, un soldat, Mélantius, ordonne-t-il à sa sœur qui a été déshonorée par le roi, de tuer celui-ci, au lieu de le frapper lui-même? Est-ce afin que la malheureuse, après s'être ainsi vengée, soit ignominieusement chassée par son mari? Est-ce là le véritable pathétique? Dans le *Sujet loyal*, tragi-comédie, un père ne pardonne à son fils aîné de lui avoir sauvé la vie, qu'en se voyant menacé de perdre son second enfant. Quelle accumulation d'horreurs péniblement imaginées dans Valentinien! Maximus, général romain, dont l'empereur a déshonoré la femme, ne voit d'autre moyen de se venger que de noircir son ami Aétius dans l'esprit de l'empereur et de le faire condamner à mort, pour être plus libre de frapper celui qui l'a outragé. Puis, quand il a accompli ce dessein infernal, et qu'après le meurtre d'Aétius et de Valentinien, il est proclamé empereur, il est assez fou pour avouer son crime à l'impératrice qui le livre justement au dernier supplice. Est-il rien de plus inattendu que la situation de deux jeunes filles qui ont été l'une et l'autre violées par le fils de la reine de Corinthe[1], et qui, invoquant la même loi, demandent, l'une sa main, l'autre sa tête, parce que, suivant la coutume du pays, l'auteur d'un rapt doit périr ou épouser sa victime?

C'est en général au dénoûment que Beaumont et

[1] *La reine de Corinthe,* tragi-comédie.

Flechter nous réservent les plus grandes surprises. Les contes qu'ils inventent témoignent de leur confiance sans bornes dans la crédulité du public. Pour tourner quelque difficulté ou pour produire plus d'effet, ils n'éprouvent aucun scrupule à imaginer la fable la plus invraisemblable. Ils découvrent, par exemple, qu'Arbace, roi d'Arménie, qui se croit le plus puissant monarque de la terre, n'est que le fils d'un simple gentilhomme de la cour. Dans *Thierry et Théodoret*, Brunehaut déclare elle-même que le roi Théodoret est un enfant supposé, et l'on voit revenir Ordella que l'on croyait morte. En faisant l'analyse de la plupart de ces tragédies on se rappelle involontairement ce que disait Byron, que le langage des pièces du siècle d'Élisabeth est excellent, mais que le fond en est absurde.

IV

Après avoir fait la part de la critique, après avoir montré en quoi Beaumont et Fletcher sont inférieurs à Shakspeare, nous devons maintenant leur rendre la justice qu'ils méritent et mettre en relief les beautés qui leur sont propres. Si nous ne remarquons chez eux ni une pièce parfaite ni un caractère véritablement supérieur, du moins nous rencontrerons dans leurs tragédies des pensées brillantes, des vers élégants et des scènes de premier ordre. Ni la hauteur

des sentiments, ni la force, ni l'éclat, ni le pathétique ne leur ont manqué. Ils sont poëtes par le style et par l'imagination. Les expressions les plus heureuses et les plus pittoresques s'offrent en foule à leur esprit pour peindre les agitations de l'humanité aussi bien que les grands spectacles de la nature. On peut se plaindre souvent de l'abondance de leurs descriptions, on peut regretter qu'ils ne se renferment pas assez sévèrement dans les limites de l'art dramatique, mais lors même que les tableaux qu'ils tracent du monde extérieur nous paraissent déplacés et étrangers au sujet, nous ne pouvons nous empêcher d'en admirer le coloris et la vérité.

Comme Shakspeare lui-même, ils s'abandonnent souvent à l'enthousiasme lyrique, et les images hardies se pressent sous leur plume. Dans *Bonduca*, « je serai, » dit un général romain, qui, après avoir été battu par les Bretons, les attaque de nouveau, « je serai comme un pin arraché du sommet de l'Œta par la tempête, dont on réunit les morceaux pour en faire un mât et qui défie alors les vents furieux qui l'ont déchiré. » Un autre Romain, Pétilius, s'écrie, en regardant les collines couvertes d'ennemis : « Les montagnes sont boisées de leurs lances. » Quoi de plus poétique, avec une nuance de mauvais goût, que la description des Moluques dans la *Princesse de l'Ile!* « Nous sommes arrivés, » dit le Portugais Armusia, « au milieu des îles bénies où chaque vent qui s'élève

exhale des parfums, où chaque souffle de l'air est comme un encens. Le trésor du soleil est ici. Chaque arbre, comme s'il enviait l'ancien paradis, s'efforce de porter des fruits immortels. Nous ne voyons rien qui n'excite notre admiration. » Ailleurs Philaster raconte à la princesse Aréthusa, son amante, comment il a fait la rencontre d'un jeune page :

« J'ai un page, » dit-il, « que les dieux, je l'espère, m'ont envoyé pour nous servir et qui n'a pas encore été vu à la cour. En chassant le chevreuil, je l'ai trouvé assis près d'une fontaine, où il puisait un peu d'eau pour étancher sa soif et rendait en larmes à la nymphe ce qu'il lui prenait. Auprès de lui était posée une couronne, faite par lui-même de plusieurs fleurs différentes, écloses sur les buissons et placées dans un ordre mystique dont la rare disposition me charma. Mais toujours, lorsqu'il tournait vers ces fleurs ses tendres yeux, il pleurait, comme s'il eût voulu les faire pousser de nouveau. Voyant sur son visage tant d'innocence avec tant de beauté et si peu de bonheur, je lui demandai toute son histoire. Il me dit que ses nobles parents étaient morts, lui laissant pour toute ressource les champs qui lui fournissaient des racines, les sources de cristal dont la course ne s'arrête jamais et le soleil qu'il remerciait de lui accorder sa lumière. Puis il ramassa sa couronne et m'expliqua la signification que le peuple des campagnes donne à chaque fleur; il me montra qu'arrangées comme elles l'é-

taient, elles exprimaient sa douleur, et il me fit sur cet art rustique la plus belle leçon qu'on pût, à mon avis, souhaiter, si belle que je crois que je l'aurais volontiers étudiée. Je l'accueillis avec joie, il fut heureux de me suivre, et j'ai acquis le page le plus fidèle, le plus aimant et le plus aimable que jamais maître ait gardé. C'est lui que j'enverrai pour vous servir et pour entretenir notre amour caché. »

Comme les Grecs et comme Shakspeare, Beaumont et Fletcher résument souvent une situation dans une maxime générale. On pourrait tirer de leurs ouvrages un recueil de belles pensées philosophiques sur les misères humaines, sur la vanité du pouvoir, sur les vicissitudes de la fortune, sur la durée éphémère des plaisirs et des affections, sur les vrais biens de la vie et sur la mort.

« Pourquoi, » dit le roi de Sicile dans Philaster, « pourquoi, ô dieux, nous placez-vous au-dessus des autres hommes, pour être servis, flattés et adorés jusqu'au point de croire que nous tenons dans nos mains votre tonnerre? Et, lorsque nous venons à essayer votre pouvoir, il n'y a pas une feuille que nos menaces fassent trembler. » Dans la *Prophétesse*, Dioclétien, parvenu au trône, sent aussi son infirmité et s'humilie devant la puissance de Dieu : « L'homme orgueilleux, » dit-il, « quels que soient ses honneurs, n'est que poussière devant la justice divine. Qu'est-ce que d'être grand, adoré sur la terre, lorsque les puissances im-

mortelles qui sont au-dessus de nous changent tout notre bonheur en horribles malédictions, et se rient de notre résistance ou des obstacles que nous opposons à leurs volontés? » Après une grande victoire, le même empereur reconnaît encore une fois la misère de l'homme : « Lors même, dit-il, qu'il me serait possible de m'élever plus haut encore, je serais toujours un homme; et toutes ces gloires, ces empires accumulés sur ma tête, soutenus par des amis constants et fidèles[1], ne peuvent ni me défendre du frisson de la fièvre, ni corrompre la mort aux traits incorruptibles pour qu'elle m'épargne un seul instant. Lorsque je suis ainsi paré de la robe du triomphateur, mon corps ne donne pas plus d'ombre que lorsque je vivais pauvre et obscur. La pointe aiguisée du fer entre dans ma chair aussi profondément, les songes troublent mon sommeil aussi bien que lorsque j'étais un simple particulier. Mes passions me tyrannisent plus fortement encore, et la grandeur n'est pas un antidote assez puissant pour écarter de moi le poison versé par un traître. Me vanterai-je de ma fortune et élèverai-je l'édifice de mon bonheur sur sa faveur incertaine? Présumerai-je qu'elle est à moi, qu'elle est fidèle, elle qui ne l'a jamais été à personne? Si ma raison faiblissait, corrompue comme elle l'est souvent par la flatterie, voici

[1] Ces mots rappellent les vers si connus de Malherbe :

Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend pas nos rois.

un exemple qui dit assez haut qu'il ne faut point se fier au sourire de la fortune. Le soleil, en se levant, a vu cet homme (il montre Chosroès, son prisonnier) roi de Perse, et ses sujets fiers d'obtenir l'honneur de baiser ses pieds, et, cependant, avant que l'astre ait terminé sa révolution diurne, ce prince est le jouet de la fortune. »

Dans le *Double mariage*, il y a de belles réflexions sur la liberté. « C'est un bien solide, dit le héros qui vient de délivrer Naples, et non pas un vain mot. Si on nous le prend une fois, tous les autres bonheurs nous abandonnent; c'est un joyau digne d'être acheté et défendu chèrement, au prix de la vie. »

Pour ne pas abuser des citations, signalons seulement, comme dernier exemple des pensées philosophiques qui sont semées à profusion dans les tragédies de Beaumont et Fletcher, le passage suivant sur la douceur de la mort du juste :

« La mort est toujours la bienvenue, excepté pour les cœurs torturés et pour les âmes malades qui portent l'enfer en elles-mêmes. Quel bienfait elle apporte, comme elle nous paraît douce lorsqu'elle vient couronnée par l'honneur! On la peint sous une forme hideuse, mais c'est pour nous retenir ici-bas; autrement chaque être vivant voudrait l'aimer et s'enfuir hardiment dans le royaume de la paix, avant d'y être appelé par la nature. Le désir de nous délivrer des labeurs et des soucis nous pousse à mourir. Tous alors sont égaux.

Le pauvre esclave étendu sans vie trouve dans la tombe une liberté aussi large que son maître ; la terre lui est aussi légère, et les fleurs qui poussent au-dessus de lui ont un parfum et un éclat aussi doux. Mais lorsque nous aimons l'honneur jusqu'à la fin, lorsque le souvenir et la vertu pleurent à nos funérailles, quels plaisirs, alors ! Ils sont infinis, Évanthe[1] ! »

V

Les sentiments tragiques qui forment le fond éternel du drame se retrouvent tous dans les œuvres de Beaumont et de Fletcher. Comment les ont-ils compris et traités, comment ont-ils peint l'amour, l'amitié, l'amour maternel, la tendresse filiale, l'ambition, la haine, la grandeur d'âme dans l'adversité, la vertu aux prises avec la douleur ? C'est là la question la plus importante que puissent provoquer leurs œuvres. C'est là ce qui doit nous apprendre s'ils ont véritablement le génie dramatique.

L'amour chez eux revêt toutes les formes, depuis la passion brutale et purement sensuelle jusqu'aux raffinements les plus délicats du platonisme. Tantôt ils racontent les ardeurs lascives d'un Valentinien qui outrage la femme d'un de ses plus vaillants capitaines, ou d'un prince de Rhodes qui séduit la sœur

[1] *Une femme pour un mois,* acte II, sc. I.

d'un général auquel il doit sa gloire; le libertinage d'une Martia, qui trahit son père pour suivre son amant, ou les voluptueuses folies de Cléopâtre, lorsqu'elle veut enchaîner César à son char; tantôt ils décrivent la passion la plus commune, celle qu'allument à la fois dans les sens et dans l'âme de deux jeunes gens l'âge et la sympathie; tantôt ils expriment la tendresse poussée jusqu'au dévouement et jusqu'à la plus complète abnégation; tantôt enfin, ils mettent en drame la victoire que la volonté humaine peut remporter sur les faiblesses du cœur.

Je ne parle pas des amours grossières; nous savons d'avance que les expressions crues et les couleurs fortes n'y sont pas épargnées. C'est le côté moral de la passion qui nous intéresse le plus. Les deux poëtes lui ont accordé une large place dans leurs compositions. Ils ont conçu l'amour jeune, ardent, mêlé de poésie et de prose, mais réglé par l'instinct du devoir et le sentiment de la vertu. C'est par exemple l'attachement de Célie pour Démétrius; au moment où le fils d'Antigone va partir pour la guerre, la jeune femme lui dit, comme cédant à sa tendresse : « Veillez sur votre corps, il ne vous appartient pas, il est à moi, à moi seule. » Puis elle ajoute, en rougissant de cette défaillance : « J'ai fini. Adieu, prince. Ne regardez jamais en arrière. Vous ne devez pas rester, même un moment de plus. Les tambours battent; je ne veux pas porter atteinte à votre honneur. » C'est encore l'affec-

tion réciproque de Philaster et d'Aréthuse qui emprunte beaucoup de charmes au caractère aimable de la princesse. La grâce réside sur ses lèvres. Elle exprime avec naïveté le plaisir qu'elle a d'être aimée : « Je préfère, » dit-elle, « qu'on mente en me disant que Philaster m'aime, que si on me disait la vérité, en me disant qu'il ne m'aime pas. »

Un amour plus délicat et plus noble se personnifie dans le rôle de Bellario, imité de la Viola de Shakspeare. Bellario est une femme qui cache son sexe, afin de pouvoir sans danger s'approcher de celui qu'elle aime; elle réussit à devenir le page de Philaster et jamais une parole imprudente ne trahit son secret. Elle ne témoigne son affection que par son dévouement. Elle sert son amant malgré lui-même; elle s'avoue coupable d'un attentat que lui seul a commis, elle s'offre en sacrifice à sa place, et elle met le comble à sa vertu en prenant la défense de sa rivale, pour assurer le bonheur d'un ingrat. C'est le plus charmant de ces caractères de femmes déguisées en hommes, qui sont si fréquents dans les nouvelles italiennes, et dont les dramaturges anglais ont tiré un si grand parti.

Beaumont et Fletcher ont abordé quelquefois des situations moins simples, dans lesquelles, malgré les tentations d'un amour partagé, deux personnages amoureux conservent leur vertu. Là encore ils trouvent des accents vrais, en nous rendant un écho du platonisme

qui, d'Italie, avait passé à la cour d'Angleterre. Le *Chevalier de Malte*, une de leurs meilleures tragi-comédies, offre un grand exemple de l'empire que peuvent prendre sur eux-mêmes deux amants généreux. Une jeune femme, mariée à un homme qu'elle n'aime point, qu'elle a épousé par devoir, repousse les demandes passionnées d'un héros à qui elle doit la vie et qui a lui-même le courage de vaincre son amour. Ce dialogue eût fait honneur à un membre de l'académie platonicienne de Forence.

MIRANDA, ORIANA.

ORIANA.

Je n'étais pas digne de toi dans mon meilleur temps (Dieu sait que je ne l'étais pas, autrement je t'aurais obtenu); bien moins encore maintenant, aimable seigneur. Les actions de Miranda ont été aussi pures que la renommée d'Oriana, depuis l'origine jusqu'à cette heure. Commencerons-nous maintenant à ternir l'un et l'autre notre réputation? En continuant à vivre comme nous l'avons fait, songe à la légende que nous inspirerons, pour l'usage et la lecture des plus chastes dames et des plus vaillants soldats. Oui, on pourra la lire, on n'y trouvera aucune action qui puisse faire rejeter le livre par une femme pudique ou le faire fermer par les plus honorés capitaines.

MIRANDA.

Ma toute belle, laissez ma main. Mon pouls bat avec force et mon sang agité gonfle chacune de mes veines. Sois maintenant maître de toi, soldat, et pour toujours... Pouvez-vous m'embrasser, madame?

ORIANA.

Non. Quoique ce ne soit pas une offense essentielle, cependant c'est une chose qui est due à mon mari et qui ne l'est à aucun autre.

MIRANDA.

Oh! quel langage est-ce là? Pendant qu'elle apprend à mon cœur à haïr mon tendre et illégitime amour, elle me remplit d'un nouvel amour. Elle éteint ma flamme par ses arguments, et cependant, lorsqu'ils sortent de sa bouche, ils soufflent de nouveaux feux. — Asseyez-vous plus loin! — Maintenant ma flamme se refroidit. Mari! femme! Il y a dans ces mots quelque mystère sacré que sûrement les célibataires ne peuvent comprendre.

ORIANA.

Maintenant tu es ce que tu dois être, et ton amour s'élève bien au-dessus d'une passion charnelle et terrestre. Mon cœur entier s'attache à toi, mon esprit embrasse le tien, mon âme donne un baiser à la tienne, et dans cette pure étreinte nous jouissons d'un plaisir plus céleste que si nos corps étaient unis. C'est là, c'est là l'amour parfait. L'autre est court, et la jouissance en est languissante. Tous les jeunes gens, tous les nouveaux mariés peuvent s'enlacer dans les bras l'un de l'autre; mais il n'y en a pas deux en dix siècles qui atteignent les raffinements de notre affection. Notre amour spirituel n'est pas non plus une joie stérile. Songe aux fruits bénis qu'il doit porter, fruits plus chers que des enfants pour la postérité, au grand exemple que nous laissons, aux hommes de continence, aux femmes de chasteté! C'est là un enfant plus beau et plus complet qu'aucun héritier.

Ce n'est pas seulement l'amour à tous les degrés que Beaumont et Fletcher ont décrit; ils ont saisi les signes extérieurs de la passion et ils en ont peint les nombreux effets. Quelquefois l'amour produit la jalousie, un des sentiments les plus tragiques; quelquefois il aboutit à une trahison, et les plaintes des amants délaissés ont été de tout temps le thème favori des poëtes. Si deux amants sont éloignés l'un de l'autre par la tyrannie des événements, rien de plus pathétique que leur séparation; si c'est la mort qui brise leurs liens, n'est-ce point là encore une occasion de poésie?

Quoique Beaumont et Fletcher aient outré dans plusieurs de leurs pièces l'expression de la jalousie, ils en ont cependant rendu les nuances les plus délicates dans une scène célèbre de *Philaster*. Nous connaissons déjà le personnage le plus aimable de ce drame, une jeune fille déguisée en homme sous le nom de Bellario. C'est elle-même qui, sous ce costume, excite la jalousie de Philaster. Celui-ci l'a recueillie et attachée d'abord à sa personne, puis il la place, en qualité de page, auprès d'Aréthuse, sa maîtresse. Bientôt un ennemi qui est intéressé à traverser son bonheur, lui persuade que Bellario, au lieu de travailler pour son bienfaiteur, pourrait bien ne songer qu'à lui-même et entrer trop avant dans les bonnes grâces de la princesse. Philaster est alarmé; il interroge le page, et, dans la scène où il lui demande la vérité, interprétant avec l'aveugle-

ment de la passion la candeur et les réponses naïves de Bellario, il enfonce lui-même le poignard dans son sein; il donne aux détails les plus simples une signification criminelle, et il recueille avidement, comme c'est le propre des esprits soupçonneux, tous les indices qui peuvent confirmer son malheur.

PHILASTER, BELLARIO.

BELLARIO.

Salut, monseigneur. La princesse vous recommande son amour, sa vie et cette lettre.

(Il donne une lettre à Philaster.)

PHILASTER.

O Bellario! maintenant je reconnais qu'elle m'aime, elle le montre en t'aimant, mon enfant; elle t'a donné de beaux vêtements.

BELLARIO.

Monseigneur, elle m'a paré plus que je ne le désire et ne le mérite. Ce costume appartient à son serviteur, mais j'en suis indigne, moi qui la sers.

PHILASTER.

Tu es devenu courtisan, enfant.

(Il lit la lettre.)

(A part.)

Oh! que toutes les femmes qui aiment les noires actions apprennent à mentir par ceci, par cette lettre! Elle m'écrit comme si son cœur était aussi dur que le diamant pour le reste du monde, et pour moi une neige virginale qui se fond à mes regards.

(Haut.)

— Dis-moi, mon enfant, comment la princesse te traite-t-elle? Car c'est par là que je verrai si elle m'aime.

BELLARIO.

Presque pas comme son serviteur, mais comme si j'étais un peu son parent et que j'eusse sauvé sa vie trois fois par ma fidélité. Elle me traite comme les mères tendres traitent leur fils unique, comme je traiterais un être qui me serait confié et dont ma vie répondrait, s'il lui arrivait malheur.

PHILASTER.

C'est merveilleusement bien. Mais de quel tendre langage te nourrit-elle?

BELLARIO.

Elle me dit qu'elle confiera à ma jeunesse tous ses secrets d'amour, elle m'appelle son joli serviteur, elle me prie de ne plus pleurer de ce que je vous ai quitté, elle veut voir mes services récompensés, et cela dans un tel langage, dans un style si doux, que je suis plus près de pleurer quand elle a fini, que je ne l'étais avant qu'elle eût commencé.

PHILASTER (avec effort).

C'est beaucoup mieux encore.

BELLARIO.

Est-ce que vous vous trouvez mal, monseigneur?

PHILASTER.

Mal? non, Bellario.

BELLARIO.

Il me semble que vos paroles ne sortent pas de votre bouche aussi tranquillement et qu'il n'y a plus dans vos regards ce calme que j'étais habitué à y voir.

PHILASTER.

Tu te trompes, enfant. Et elle caresse ta tête?

BELLARIO.

Oui.

PHILASTER.

Et elle te tape sur les joues?

BELLARIO.

Oui, monseigneur.

PHILASTER.

Et elle t'embrasse, enfant?

BELLARIO.

Comment, monseigneur?

PHILASTER.

Elle t'embrasse?

BELLARIO.

Non, pas jusque-là, monseigneur.

PHILASTER.

Allons, allons, je sais qu'elle le fait.

BELLARIO.

Non, par ma vie... Hélas! maintenant je vois pourquoi mes pensées troublées me rendaient si perplexe. Lorsque pour la première fois j'arrivai auprès d'elle, mon cœur eut ce pressentiment. Vous êtes trompé; quelque traître vous a trompé. Je vois où tendent vos discours. Que des rochers tombent sur la tête de celui qui vous a inspiré ces idées! C'est quelque artificieux complot pour anéantir le noble édifice de votre gloire.

PHILASTER.

Tu crois que je vais me mettre en colère contre toi. Allons, tu connaîtras tous mes projets; je la hais plus que je n'aime le bonheur, et je t'ai placé pour épier ses actions avec des yeux sévères. As-tu découvert quelque chose?

Est-elle tombée dans la volupté, comme je voudrais qu'elle l'eût fait ? Dis-moi quelques paroles qui me consolent.

BELLARIO.

Monseigneur, vous vous êtes mépris sur l'enfant que vous avez envoyé. Voulût-elle pécher de cette manière, loin des regards du monde, je ne voudrais pas favoriser ses vils désirs. Mais ce que j'ai pu apprendre en la servant, je ne voudrais pas le révéler, même pour prolonger ma vie jusqu'à la fin des siècles.

PHILASTER.

O mon cœur ! voici un remède pire que le plus grand mal. Dis-moi tes pensées, car je veux connaître la dernière de celles que tu enfermes en toi-même ; sinon j'ouvrirai ton cœur pour les découvrir. Je veux voir tes pensées aussi clairement que je vois maintenant ton visage.

BELLARIO.

Eh bien ! vous les voyez. Par tous les dieux, autant que je puis le savoir, elle est aussi chaste que la glace. Mais fût-elle, à ma connaissance, aussi criminelle que l'enfer, ni les pointes des épées, ni les tortures, ni les taureaux d'airain de Phalaris ne pourraient m'arracher cet aveu.

PHILASTER.

Ce n'est pas le moment de plaisanter avec toi ; je prendrai ta vie, car je te hais. Maintenant je me sens capable de te maudire.

BELLARIO.

Si vous me haïssez, vous ne pouvez pas me maudire plus cruellement. Les dieux n'ont pas en réserve une punition plus grande pour moi que votre haine.

PHILASTER.

Fi! fi! si jeune et si menteur! Ne crains-tu pas la mort? Les enfants la méprisent-ils?

BELLARIO.

Oh! quel est l'enfant qui peut désirer vivre, pour devenir un homme, en voyant le meilleur des hommes hors de lui, si dépourvu de raison?

PHILASTER.

Oh! c'est que tu ne sais pas ce que c'est que mourir.

BELLARIO.

Si; je le sais, monseigneur; c'est moins que de naître : un sommeil éternel, un calme repos, loin de toute jalousie, un bien que nous poursuivons tous de nos vœux. Je sais en outre que ce n'est qu'abandonner plus tôt une partie que nous devons toujours perdre.

PHILASTER.

Mais il y a des châtiments, traître, pour ton âme parjure. Penses-y seulement, et alors ton cœur se fondra et tu révéleras tout.

BELLARIO.

Puissent-ils tomber sur moi, pendant ma vie, si je suis parjure, ou si j'ai jamais pensé à ce dont vous m'accusez! si je suis un traître, envoyez-moi souffrir ces châtiments dont vous parlez; tuez-moi.

PHILASTER.

Ah! que dois-je faire? qui ne le croirait? il jure si sérieusement que, si cela n'était pas vrai, les dieux ne le permettraient pas. Lève-toi, Bellario, tes protestations sont si fortes, et ton regard est si sincère, lorsque tu les fais entendre, que, même si je savais qu'elles sont fausses autant que l'ont été mes espérances, je ne pourrais te presser da-

vantage. Mais tu mériterais des reproches, si tu m'outrageais, car j'aime ton honnête visage, et je ne me venge pas de ta tendre jeunesse. Mon affection pour toi est solide, quoi que tu fasses. Je suis fâché d'avoir chassé les couleurs de tes joues, ces couleurs qui te vont si bien. Mais, mon cher enfant, que je ne te voie plus! Il s'est passé quelque chose qui me troublera l'esprit, qui me rendra fou si je te vois. Si tu m'aimes, ne te montre plus à moi.

BELLARIO.

Je fuirai aussi loin que nous le sommes du matin, avant de causer du déplaisir à un homme que j'honore profondément. Mais, à travers ces larmes que me fait verser un départ sans espérance, je puis voir un monde de trahisons formé contre elle et contre moi. Adieu pour toujours! Si vous entendez dire que la douleur m'a frappé à mort, et si, après cela, ma loyauté est démontrée, laissez tomber ici une larme, en souvenir de moi, et je dormirai en paix[1].

Cette scène, une des mieux conduites et des plus touchantes de tout le théâtre de Beaumont et Fletcher, fait ressortir encore une fois, à côté de la sensibilité inquiète de Philaster, le beau caractère de Bellario, modèle d'innocence, de grâce et de dévouement.

Dans la *Tragédie de la jeune fille*, la jalousie tient aussi sa place, mais elle éclate sous une autre forme. C'est une amante abandonnée qui se plaint de son sort et qui accuse, dans un langage poétique, l'infidélité des hommes. La jeune Aspasie, à qui Amintor avait promis de l'épouser, est délaissée par lui et le voit sous ses

[1] *Philaster*, act. III.

yeux épouser la maîtresse du roi; rentrée chez elle, elle exhale, au milieu de ses femmes, la douleur que lui cause cette trahison.

ASPASIE, OLYMPIAS, ANTIPHILE.

ASPASIE.

Mes chères filles, soyez plus que des femmes, soyez sages, ou du moins plus sages que je ne l'ai été moi-même, et prenez la résolution de croire à tout ce que la lumière éclaire, plutôt qu'à l'homme. Croyez plutôt que la mer, quand elle mugit, pleure sur la ruine du marchand; que le vent ne fait que caresser les voiles enflées, lorsque les cordages puissants craquent; que le soleil ne vient que pour baiser les fruits, pendant le riche automne, lorsque tout se flétrit et tombe. Si vous devez nécessairement aimer, pour obéir à un destin cruel, prenez dans vos seins de jeunes filles deux aspics froids comme la mort et faites-en des amants; ils ne peuvent ni flatter, ni se parjurer; un seul baiser vous procure une longue paix, et tout est fini. Mais l'homme! Oh! l'homme! ce monstre! Venez, soyons tristes, mes filles! En baissant ainsi tes yeux, Olympias, tu montres une belle douleur. Remarquez Antiphile, c'est ainsi qu'était la nymphe Œnone, lorsque Pâris emmena Hélène.

(A Olympias.)

Maintenant verse une larme, et tu deviens la parfaite image de la reine de Carthage, lorsque, du haut d'un rocher glacé, remplie de douleur, elle attacha ses yeux sur les beaux vaisseaux des Troyens et que, les ayant perdus de vue, elle laissa tomber des pleurs, comme le font tes yeux.

(A Antiphile.)

Antiphile, que ferait cette femme, si elle était Aspasie? Elle se tiendrait debout ici, jusqu'à ce que quelque dieu plus pitoyable la changeât en marbre.

(A Olympias.)

C'est assez, ma fille.

(A Antiphile.)

Montrez-moi la pièce de tapisserie à laquelle vous travaillez.

ANTIPHILE.

Celle d'Ariane, madame?

ASPASIE.

Oui, celle-là.

(Regardant la tapisserie.)

Ce personnage doit être Thésée; il a un visage perfide; vouliez-vous le représenter comme un homme?

ANTIPHILE.

Il l'était, madame.

ASPASIE.

Oui. Alors, c'est bien. Ne regardez jamais en arrière, Thésée! Vous avez un bon vent et un cœur faux. L'histoire ne dit-elle pas que la quille de son bâtiment fut ouverte, que ses mâts furent brisés, qu'un tendre rocher ou que quelque autre écueil rencontra son vaisseau?

ANTIPHILE.

Non, je ne m'en souviens point.

ASPASIE.

Il aurait dû en être ainsi. Les dieux ont-ils pu connaître cette histoire, sans qu'aucun d'eux, dans leur nombreuse assemblée, soulevât une tempête? Mais ils sont tous aussi méchants.

(Elle regarde de nouveau la tapisserie.)

Voici un faux sourire qui a été bien rendu. C'est par un sourire semblable que j'ai été séduite. Vous ne continuerez pas ainsi, Antiphile. Représentez en ce lieu un banc de sable, par-dessus une eau peu profonde et le bâtiment de Thésée qui s'y enfonce; puis l'image de la Terreur. Donnez la vie à cette Terreur, ma fille!

ANTIPHILE.

Cela altérera l'histoire.

ASPASIE.

Cela rétablira l'histoire altérée par les poëtes érotiques. Vivez longtemps et l'on vous croira. Mais où est le personnage d'Ariane?

ANTIPHILE.

Le voici, madame.

ASPASIE.

Fi! Vous avez commis ici une erreur, Antiphile. Vous vous êtes bien trompée, ma fille. Ces couleurs ne sont ni assez tristes ni assez pâles pour peindre une âme aussi pleine de chagrins que l'était celle de cette malheureuse femme. Faites-la d'après moi, faites-la de nouveau d'après moi, d'après l'infortunée Aspasie, et vous trouverez en moi tout ce qui fera la vérité du tableau, excepté l'île sauvage. Supposez que je sois assise maintenant sur le bord de la mer, mes bras ainsi placés et ma chevelure agitée par le vent, et que tout autour de moi raconte que j'ai été délaissée. Fais mon visage, si tu as jamais eu le sentiment de la tristesse, de cette manière, de cette manière, Antiphile. Efforce-toi de me faire paraître comme le monument de la douleur! Que les arbres autour de moi soient secs et dépouillés, que les rochers mugissent,

battus sans cesse par les flots, et derrière moi que tout soit désolé ! Regardez, regardez, femmes, l'original malheureux de cette triste peinture[1] !

L'appareil mythologique de cette scène rappelle la prédilection, qu'au milieu de la renaissance des lettres, les beaux esprits d'Angleterre témoignaient pour l'antiquité, et le goût de la cour qui, à l'exemple d'Élisabeth et de Jacques II, se piquait d'érudition classique. Lorsque la reine parlait grec, et que les femmes de condition s'entretenaient des dialogues de Platon, les souvenirs de la mythologie se mêlaient naturellement, même à l'expression de la douleur.

Dans le *Lieutenant bouffon*, Démétrius pleure sa maîtresse Célie, que son père feint d'avoir condamnée à mort, pour la punir d'avoir séduit l'héritier de la couronne. Devant Antigone lui-même, le jeune prince exprime son désespoir dans la scène suivante :

ANTIGONE, DÉMÉTRIUS.

DÉMÉTRIUS.

Est-elle morte ? N'y avait-il donc ici aucune pitié ? Si sa jeunesse a été coupable, n'a-t-on donc témoigné pour elle aucune compassion ? Avez-vous regardé son visage, lorsque vous l'avez condamnée ?

ANTIGONE.

J'ai regardé son cœur, et je l'ai trouvée hideuse.

[1] *Maid's tragedy*, act. II.

DÉMÉTRIUS.

Peut-elle être morte? La vertu peut-elle tomber avant le temps?

ANTIGONE.

Elle est morte, morte justement.

DÉMÉTRIUS.

Alors, c'est fait de moi. O douce et incomparable créature, où t'es-tu évanouie? ô toi, belle âme de tout ton sexe, quel paradis as-tu enrichi et béni? Je suis votre fils, sire, et je dois obéir à tous vos commandements. Seulement je dois vous demander un peu de temps pour essayer d'oublier cette femme. Ce ne sera pas long, sire, et je ne vivrai pas longtemps après cela. Es-tu morte, Célie, morte, ma pauvre bien aimée? Ma joie m'est-elle arrachée sans espoir? arrachée avec violence? O douce et belle fleur, adieu! Viens, chagrin destructeur, toi qui fais fondre l'âme, viens demeurer avec moi! Restez avec moi, pensées solitaires, larmes et cris[1]!

VI

L'amour conjugal, la forme la plus pure de l'amour, la passion sanctifiée par le mariage, a aussi ses victimes dans le théâtre des deux poëtes.

Dans le *Double mariage*, la femme du conspirateur Virolet, Julia, après avoir excité son mari à délivrer Naples du tyran qui l'opprime, est arrêtée avec ses complices; on la met sur la roue pour lui faire avouer dans quel lieu son mari s'est caché; elle supporte le

[1] *The humourous lieutenant.*

supplice, elle brave ses bourreaux, et aucun aveu ne sort de ses lèvres. Cette courageuse héroïne traverse bientôt d'autres épreuves. Son mari, qui s'est réfugié à bord d'un bâtiment corsaire, inspire une passion violente à la fille même du pirate, qui le sauve, à condition d'être épousée par lui. Julia retrouve Virolet, mais c'est pour le perdre de nouveau, c'est pour le voir dans les bras d'une autre femme. Elle donne alors un plus grand exemple de constance que lorsqu'elle était livrée à la douleur physique ; elle accepte le sort cruel qu'elle n'a pas mérité, elle consent à la nouvelle union de son époux, et elle pousse le dévouement jusqu'à faire des vœux pour le bonheur de sa rivale. Les deux poëtes ont forcé la situation, comme cela leur arrive souvent ; mais ils l'ont fait avec intention, pour que le caractère de Julia fût complet et qu'elle joignît au courage qui fait supporter les plus cruels malheurs, à la fermeté d'une Romaine, à la passion de la liberté, vertu toute virile, la tendresse délicate et l'abnégation d'une chrétienne.

Fletcher conçoit dans *Valentinien* un autre type de fidélité conjugale, la chaste et modeste Lucine, plus touchante encore que Julia, parce qu'elle meurt victime de sa vertu. Mariée au général romain Maximus, un des appuis de la couronne impériale, elle n'en subit pas moins l'offre de l'amour adultère de Valentinien. L'empereur, aveuglé par sa toute-puissance, habitué à ne rencontrer sur sa route aucun obstacle, veut la

posséder à tout prix, et il envoie des messagers pour la séduire. On fait briller aux yeux de la jeune femme tout ce qui peut éblouir sa vanité et flatter les penchants de son sexe. On lui parle des magnifiques parures qui l'attendent; on lui promet que, si elle désire se venger de ses ennemis, comme c'est la coutume des femmes, sa vengeance sera satisfaite. On lui propose de la faire asseoir sur le trône impérial. Les émissaires de Valentinien, en voyant que toutes les séductions échouent, emploient un dernier moyen qu'ils jugent infaillible; ils s'adressent à sa sensibilité, ils espèrent obtenir sa défaite de la bonté de son cœur. Sur le trône, lui disent-ils, elle représentera la justice et la clémence, elle soulagera la misère des pauvres, elle secourra les malheureux, elle protégera les innocents; elle usera de son influence sur l'esprit de l'empereur pour faire réformer des lois iniques et abolir des arrêts sanguinaires. Aucune de ces considérations ne l'ébranle; à tant d'artifices, à ces captieuses promesses elle oppose une résistance inébranlable. Elle aime son époux, elle a juré de lui rester fidèle, et rien ne la détournera de sa fidélité. L'empereur, qui persiste dans sa passion, a recours, pour l'assouvir, à une ruse difficile à déjouer; il se procure, par un subterfuge, l'anneau de mariage de Maximus, et, au nom de cet anneau, il mande Lucine au palais, comme si elle y était appelée par son mari même. La pauvre femme arrive avec inquiétude, soupçonnant le piége, mais n'osant révoquer

en doute un témoignage si formel de la volonté de Maximus. A peine a-t-elle franchi le seuil du palais, qu'elle est livrée à Valentinien, qui la déshonore. Après ce malheur, elle paraît sur la scène pleine de honte et de désespoir, et, comme une autre Lucrèce, elle se tue de sa propre main.

Ces effets dramatiques, si puissants qu'ils soient, sont encore dépassés dans *Thierry et Théodoret*. L'intrigue de la pièce est peu naturelle, la situation forcée, mais Fletcher en tire un grand effet. Il suppose que la jeune femme de Thierry, Ordella, princesse espagnole, qui ne s'est assise que depuis quelques jours sur le trône de France, se voit dans l'obligation de sacrifier sa vie pour assurer au roi une postérité. Thierry, auquel sa mère, l'odieuse Brunehaut, a donné un breuvage qui le rend impuissant, consulte un prétendu magicien, gagné d'avance, qui lui ordonne, au nom du ciel, d'égorger la première femme qu'il rencontrera le matin, au sortir du temple. Thierry attend l'heure fixée avec un de ses officiers, l'honnête Martell; il voit venir à lui une femme voilée, il a pitié du sort qui la menace, il l'interroge, il sonde ses sentiments et il essaye de la préparer à la mort. L'inconnue répond avec noblesse aux questions qui lui sont faites; elle offre sa vie pour le bien public, et Thierry, admirant ce généreux courage, est prêt à la frapper, quand elle se découvre et qu'il reconnaît sa propre femme. La scène tout entière doit être citée comme une des plus pathétiques qui soient au théâtre.

LE ROI, ORDELLA, MARTELL.

MARTELL.

Voici une femme qui vient.

(On voit entrer Ordella voilée.)

THIERRY.

Arrête et regarde-la, alors.

MARTELL.

Une belle femme, à ce qu'il me semble.

THIERRY.

Ne bouge pas, pendant que je vais la préparer. Puisse-t-elle être semblable à celui dont l'innocence plaît aux dieux, et qui, faisant un sacrifice sur leurs autels, leur offre une âme plus pure que les feux allumés! Puisse la paix de son cœur faire descendre le ciel sur sa tête! Vous, divinités sacrées, faites en sorte qu'elle ne porte en elle aucune souillure humaine! qu'aucun amour, pour quelque objet que ce soit, excepté pour vous et pour le bien, ne l'attache à la terre! Que la crainte lui soit étrangère et que toutes les faibles affections du sang, excepté l'espérance divine, soient laissées par elle aux autres femmes! Écoutez-moi, ô cieux! donnez-lui un esprit viril et noble qui soit digne d'être demandé par vous et offert par moi! qu'elle coure au-devant de mes coups! qu'elle souhaite sa mort! La vigne lascive se penche sur l'émondeur qui, en la coupant, peut la faire pousser davantage; sa chute aussi sera féconde pour moi. Salut, la plus heureuse et la meilleure des femmes que la France ait trouvées jusqu'ici, si ta volonté insensible ne manque pas à ta fortune!

ORDELLA.

Elle ne serait pas seulement insensible, elle serait pire

et moindre qu'une femme celle qui, pouvant hériter d'un titre aussi grand que celui que vous proposez et aussi rapproché du bien, aurait la volonté de s'en dépouiller.

THIERRY.

Dis-moi, alors. Y a-t-il jamais eu jusqu'ici une femme, ou peut-on en trouver une qui, pour obtenir une belle renommée, pour laisser une mémoire pure et uniquement par amour pour la vertu, ait fait ou ose faire une action héroïque ?

ORDELLA.

Beaucoup de celles qui sont mortes l'ont fait, seigneur, et les vivantes ne seraient pas moins nombreuses.

THIERRY.

Dites, le royaume peut-il compter sur la volonté d'une femme pour recevoir une bénédiction (je dis le roi et le royaume ; il ne s'agit pas d'un intérêt particulier), une bénédiction générale, madame?

ORDELLA.

Qu'une malédiction générale frappe le cœur de celle qui s'y refuserait !

THIERRY.

Tâche pleine d'honneur ! Exemple tel que ceux des anciens âges n'en seraient que l'ombre obscure et la vaine image !

ORDELLA.

Vous me causez une étrange émotion, seigneur, et si ma faiblesse était revêtue d'un autre corps que de celui d'une femme modeste, je ne vous adresserais plus de questions. Puis-je faire ce que vous dites ?

THIERRY.

Vous le pouvez, et même vous le devez.

ORDELLA.

J'en éprouve une joie plus qu'ordinaire, seigneur; vous promettez que ce sera une action honnête?

THIERRY.

Autant qu'aucune de celles que le temps a jamais découvertes.

ORDELLA.

Que ce soit ce que cela peut être! Quelque audacieux que ce soit, j'ai une âme qui veut en courir les risques.

THIERRY.

Mais écoutez-moi : quelle peut être la récompense de cette femme, lorsqu'elle apporte une telle bénédiction?

ORDELLA.

Son devoir lui suffit.

THIERRY.

Il est terrible!

ORDELLA.

Alors il n'en est que plus noble.

THIERRY.

Il est plein de ténèbres effrayantes!

ORDELLA.

Il en est ainsi du sommeil, seigneur, et de tout ce qui n'appartient qu'à nous, de ce qui est mortel; autrement, nous serions des dieux. Mais ces frayeurs, dès que nous sentons une fois le feu des plus nobles pensées, s'évanouissent comme les images que forme notre imagination.

THIERRY.

Si c'était la mort!

ORDELLA.

J'y songe.

THIERRY.

S'il fallait se séparer pour l'éternité de tout ce que nous pouvons appeler notre bien, de toutes nos jouissances, de la jeunesse, de la force, des plaisirs, des honneurs, du temps et même de la raison ! Car dans le tombeau silencieux, on n'entend ni conversations, ni pas joyeux d'amis, ni voix d'amants, ni conseils de pères attentifs ; on n'entend rien, et il n'y a rien que l'oubli, la poussière et une obscurité éternelle. Osez-vous, femme, désirer une telle demeure ?

ORDELLA.

C'est de tous les sommeils le plus doux. Les enfants le commencent pour nous, les hommes forts le recherchent, et les rois, du haut de leurs trônes peints, tombent, comme des exhalaisons dispersées, dans ce gouffre. Ceux-là sont insensés qui le craignent ou qui imaginent que quelques plaisirs sans charmes ou les avantages de la vie peuvent valoir ce lieu de repos. Bien fous sont ceux qui attendent pour y arriver que l'âge éteigne leurs lumières, ou que leur sang corrompu mette en terre leurs corps décomposés !

THIERRY.

Ainsi, vous pouvez souffrir ?

ORDELLA.

Aussi volontiers que le dire.

THIERRY.

Martell, un prodige ! Voici une femme qui ose mourir. — Cependant, dites-moi, êtes-vous mariée ?

ORDELLA.

Je le suis, seigneur.

THIERRY.

Et avez-vous des enfants? — Elle soupire et pleure.

ORDELLA (pleurant).

Oh! oh! non, seigneur.

THIERRY.

Osez-vous risquer, pour une misérable et stérile gloire, de renoncer à ces douces espérances?

ORDELLA.

A tout, excepté au ciel. Et cependant je mourrai avec une postérité nombreuse : celui qui lira mon histoire, lorsque je serai en cendres, est mon fils en espérance; et ces chastes dames qui conserveront ma mémoire, en chantant chaque année des prières funèbres, sont mes filles.

THIERRY.

Alors il ne me reste plus qu'à vous faire connaître qui je suis et ce que je dois faire, madame.

ORDELLA.

Vous êtes le roi, sire. Je dois supporter ce que vous ferez; et cette bénédiction que vous désirez, que les dieux la répandent sur le royaume!

THIERRY.

Cela est bien convenu, avant que je frappe, car je dois vous tuer, les dieux l'ont voulu ainsi; tu es devenue l'être béni qui doit rajeunir la France et me rendre la virilité. Encore une fois, réunissez généreusement vos forces.

ORDELLA.

Ne craignez rien.

THIERRY.

Et embrassez la mort, comme si vous en aviez pris la mesure.

ORDELLA.

Je suis résolue.

THIERRY.

Tu seras sanctifiée, femme, et ta tombe creusée dans un cristal pur et bon comme toi-même ; chaque siècle y sera gravé, et les pairs de la France, élevés par ta chute, diront tour à tour que tu es étendue là, comme la vieille et féconde nature. Oses-tu contempler ton bonheur ?

ORDELLA.

Je l'ose, sire.

(Elle soulève son voile, il laisse tomber son épée.)

THIERRY.

Oh !

MARTELL.

Oh ! sire, vous ne le ferez pas.

THIERRY.

Non, je ne l'ose pas. Il y a ici un ange qui garde ce paradis, un ange de feu, ami. O vertu, vertu, vertu à jamais éternelle !

ORDELLA.

Frappez, sire, frappez ! Et si ma pauvre mort peut sauver la France, donnez-moi mille coups ! tuez-moi pendant mille jours !

THIERRY.

Avant que je le fasse, la terre deviendra stérile et on ne se souviendra plus de l'homme. Lève-toi, Ordella, ô toi la créature la plus rapprochée du créateur et la plus pure que jamais la chair grossière nous ait montrée. Oh ! les fibres de mon cœur[1] !

[1] *Thierry and Theodoret*, act. IV, sc. 1.

La situation est vraiment tragique. Thierry croit avoir à remplir un devoir sanglant que lui imposent la religion et la politique, il va sacrifier une victime, et cette victime, c'est celle qu'il voudrait sauver, au prix de tout son sang. Son attitude et celle de sa femme offrent un touchant contraste. C'est lui qui a peur et c'est elle qui sourit. Quel dommage que tout ce pathétique résulte d'une intrigue invraisemblable!

VII

L'amour maternel, ce ressort puissant de la tragédie, n'inspire aux deux poëtes aucune scène remarquable. Mais la tendresse filiale, que Shakspeare a rendue si touchante dans le rôle de Cordélie, fournit le plus bel épisode de la tragédie de Rollon, duc de Normandie. Rollon a fait mourir son frère; après avoir essayé sans succès de l'empoisonner, il l'a tué de sa propre main, en présence d'une nombreuse assemblée. Les seigneurs normands s'indignent de cet attentat. L'un d'eux, Baudoin, ancien précepteur de Rollon, exprime hautement son indignation et refuse de prononcer un discours public pour justifier le fratricide. Rollon, irrité de cette résistance, ordonne à ses gardes de saisir Baudoin et de le conduire à la mort. L'ordre cruel va être exécuté, lorsque Édith, la fille du malheureux précepteur, se jette aux genoux du roi et implore la grâce de son père.

ROLLON, ÉDITH, BAUDOIN, SOLDATS ET OFFICIERS.

ÉDITH.

Oh! arrête, duc! au milieu de tout ce sang versé et de ta fureur, écoute la requête d'une pauvre vierge, écoute la fille, la fille unique d'un père infortuné! Oh! ne précipitez rien, si jamais vous voulez, vous aussi, avoir droit à la pitié.

ROLLON.

Qu'on écarte cette folle!

ÉDITH.

Vous devez m'entendre, si vous avez en vous la moindre étincelle de pitié, si vous obéissez à la douce humanité et à la compassion. J'avoue que vous êtes prince, que votre colère est aussi grande que vous, vos actes plus grands encore...

ROLLON (à un officier.)

Qu'on emmène Baudoin!

ÉDITH (au même officier.)

Oh! capitaine, au nom de tes sentiments humains, au nom de la tendre mère qui t'a engendré!

(Au roi.)

J'avoue, sire, que vos jugements sont justes contre vos ennemis. Bon et noble prince, regardez-moi!

ROLLON.

Qu'on l'éloigne de moi!

ÉDITH.

Maudite soit la vie de celui qui m'arrête! Que la bénédiction d'un père ne tombe jamais sur lui! Que le ciel n'écoute jamais ses prières! Je vous implore, ô sire, ces larmes vous implorent, ces chastes mains vous supplient,

ces mains qui ne se sont encore levées que pour invoquer des êtres sacrés, semblables à vous. Vous êtes un dieu élevé au-dessus de nous. Soyez donc comme un dieu, plein d'une généreuse pitié. Grâce, oh ! grâce, seigneur, grâce pour l'amour de celui qui aura pitié de vous, lorsque votre cœur vaillant saignera ! Je prendrai racine à cette place.

ROLLON.

Par le ciel, je vais te frapper, femme.

ÉDITH.

Tant mieux ! que toute ta colère me saisisse ! Livrez-moi aux tourments les plus raffinés ! Et que cet homme de bien, ce vieillard, cet innocent t'échappe !

ROLLON.

Qu'on l'emmène, vous dis-je !

ÉDITH.

Maintenant, sois béni ! O douce pitié, je te vois dans ses yeux. Je vous l'ordonne, soldats, au nom du prince, relâchez mon père ! Le prince est généreux, pourquoi le saisissez-vous ? Le prince oublie sa colère, pourquoi l'entraînez-vous ? C'est un vieillard, pourquoi le frappez-vous ? Parlez, oh ! parlez, sire, si vous êtes un homme ! La vie d'un homme, sire, la vie d'un ami, la vie de celui qui vous a élevé dépend de vous. Il ne faut qu'un mot, rien que ce mot si court : grâce. Oh ! parlez, prince, parlez !

Ce cri de douleur si vrai et si déchirant n'émeut point le féroce Rollon, qui, malgré les supplications d'Édith, livre Baudoin au dernier supplice. Puis il essaye, dans une scène qui rappelle la déclaration de Richard III

à lady Anne, de se faire aimer de la jeune fille. Édith l'a attiré chez elle pour le tuer; mais le poëte, afin d'épargner à cette pure vertu la souillure de l'assassinat, fait tomber le prince sous le poignard d'un capitaine des gardes.

Édith mérite une place d'honneur parmi ces femmes tendres, délicates, généreuses, que la sensibilité de Beaumont et de Fletcher oppose, comme l'image consolante du beau et du bien, aux fureurs de l'ambition, aux excès de la tyrannie, aux passions criminelles qui remplissent leurs drames de larmes et de sang. Leur imagination flexible passe sans effort de l'expression de la violence à celle des sentiments les plus doux, de la peinture du crime au paisible tableau d'une vie innocente. Shakspeare excelle dans ces contrastes. Ne place-t-il pas, à côté de Desdémone, la détestable figure d'Iago; à côté de Cordélie, deux sœurs impitoyables? Beaumont et Fletcher ne lui sont pas inférieurs en pathétique, et c'est par cette grande qualité, vraiment tragique, qu'ils ont quelquefois mérité de lui être comparés.

VIII

Quelle que soit la délicatesse avec laquelle Beaumont et Fletcher ont traité certains rôles de femmes, ils ont encore mieux réussi dans l'analyse de la sensibilité virile. De tous les sentiments nobles qu'ils expri-

ment, celui qu'ils ont le plus éloquemment exprimé, c'est l'amitié. Shakspeare lui-même ne les égale pas sur ce terrain, quoiqu'il ait donné au fils d'un roi, à l'héritier de la couronne de Danemark, un ami assez fidèle pour ne point le flatter dans la bonne fortune et ne point le trahir dans la mauvaise.

L'amitié, telle qu'ils la comprennent, ne ressemble pas à cette tiède affection qui, dans la société moderne, ne promet, ni ne sollicite aucun sacrifice, laisse à chacun une liberté complète et n'empiète ni sur les droits ni sur les intérêts de la famille. Ils s'inspirent, pour la peindre, des traditions antiques; ils font revivre l'enthousiasme des Oreste et des Pylade, des Damon et des Pythias; ils allument dans le cœur des amis qu'ils mettent en scène le feu sacré qui produit les grands dévouements, la confiance et l'héroïsme. Deux jeunes gens, unis par ce noble sentiment, se soutiennent dans toutes les épreuves de la vie, veillent l'un sur l'autre avec une sollicitude inquiète, défendent la même cause, combattent les mêmes ennemis, confondent leurs pensées et ne recherchent d'autre récompense de l'amitié que l'amitié elle-même. Abnégation, désintéressement, fidélité à toute épreuve : telle est la devise de ces esprits chevaleresques. Nulle autre rivalité entre eux que l'amour de la vertu, le désir de rester dignes l'un de l'autre et l'ambition des belles actions! L'amitié ainsi comprise peut devenir aussi salutaire que l'amour idéal qui adoucissait les

mœurs des hommes du moyen âge et substituait au culte de la force le respect de la beauté. Comme l'amour, elle éveille les pensées sublimes, elle aiguillonne l'activité humaine, elle entraîne les braves sur le champ des batailles, elle vit de dévouement et se nourrit d'enthousiasme.

Dans la *Tragédie de la jeune fille*, le général de l'armée rhodienne définit l'amitié en ces termes : « L'ami ne regarde pas sa vie comme un bien qui lui appartienne, si son ami en a besoin. » La confiance est la première base d'un sentiment si profond. Dans la même tragédie, Mélantius essaye d'arracher au jeune Amintor le secret de sa tristesse. Amintor, qui ne peut en avouer la cause sans accuser la sœur de son ami, essaye de dissimuler. Mais Mélantius s'écrie : « Tu pourras tromper le monde entier, mais non pas moi. Tu as perdu un ami, car tu ne lui dis pas tout. » Cette scène est un long combat dans lequel chacun des deux interlocuteurs s'oublie pour ne songer qu'à celui qu'il aime. L'un craint de faire partager à l'autre le souci de ses souffrances, et celui dont ces précautions délicates ménagent la sensibilité, s'indigne de ne pouvoir prendre sa part des chagrins qu'on lui cache.

Beaumont et Fletcher, dans plusieurs de leurs pièces, soumettent l'amitié à une épreuve difficile dont elle sort souvent victorieuse. Ils nous ont représenté des amis amoureux de la même femme et faisant l'un

et l'autre d'héroïques efforts pour assurer le triomphe de leur rival. Ainsi, dans l'*Amoureux insensé*, deux frères, au lieu de se disputer la main d'une princesse qu'ils aiment, cherchent à l'obtenir l'un pour l'autre. L'un d'eux feint de se tuer pour laisser le champ libre à son frère; mais ce stratagème ne réussit pas. Celui qui croit survivre seul veut se frapper de son épée, et il faut que le mort ressuscite pour décider le vivant à conserver la vie. Dans le *Pèlerinage des amants*, Lidian et Clarangé, nourris, élevés ensemble dès leur plus tendre enfance, aiment également la belle Olinda; mais ils ne songent qu'à se sacrifier l'un pour l'autre. Leur amitié leur inspire les ruses les plus ingénieuses, pour se tromper réciproquement aux dépens de leur bonheur personnel. Lidian se fait ermite, afin d'abandonner la jeune fille à son ami. Mais Clarangé ne veut pas profiter d'un sacrifice qu'il croit au-dessus des forces de Lidian; lui aussi il se pique de générosité. Pour connaître les sentiments réels du solitaire, il répand le bruit de sa mort et fait dire à Lidian que son dernier vœu, en mourant, a été de lui laisser Olinda pour épouse. Lidian quitte en effet la robe monastique que Clarangé prend à son tour, en forçant son ami à s'avouer vaincu dans cette lutte magnanime.

L'amitié enflammée encore par l'enthousiasme guerrier n'inspire nulle part à Beaumont et à Fletcher de plus beaux vers que dans les *Deux nobles Cou-*

sins[1]. Les héros de cette tragédie, à laquelle il serait possible que Shakspeare eût travaillé, sont deux jeunes Thébains, neveux du tyran Créon. Thésée, qui veut abattre la puissance injuste de leur oncle, les fait prisonniers dans une bataille et les amène avec lui à Athènes, où, par son ordre, ils sont enfermés dans un cachot. Là, ils jettent un regard mélancolique sur leur triste destinée, ils songent à tout ce qu'ils ont perdu et ils ne se consolent de leur infortune que, parce

[1] Le sujet des *Deux nobles Cousins*, tiré probablement d'un vieux roman français, du cycle gréco-romain, qu'on retrouvera peut-être un jour, comme on a retrouvé celui de Benoît de Saint-Maur, a été traité par Boccace dans un poëme de sa jeunesse, dédié à Fiammetta et intitulé : *la Théséide*. C'est là que Chaucer est allé le chercher pour en faire le plus poétique de ses *Contes de Canterbury, le conte du Chevalier*, et c'est sans doute à ce dernier que Fletcher a dû l'idée première de sa tragédie, quoiqu'il ait pu également avoir entre les mains ou le texte ou une traduction française de Boccace et qu'il y eût eu sur ce sujet une comédie de Richard Edwards. Le poëme italien est sérieux d'un bout à l'autre, tout à fait dans le goût chevaleresque, consacré à la peinture romanesque et quelquefois même un peu fade de l'amour et de l'amitié. En l'imitant, Chaucer en a conservé tout le pathétique ; mais avec les habitudes railleuses d'un esprit nourri de la lecture de nos trouvères et de Jean de Meung, il y introduit un élément comique qui contraste, par instants, avec le ton solennel que n'a pas quitté Boccace. On dirait même qu'il se moque de la rhétorique de son prédécesseur, lorsque, par exemple, il rappelle les interminables énumérations de la *Théséide*, en déclarant qu'il se dispense de les reproduire, pour ne pas paraître ennuyeux. Fletcher, par le ton, est plus près de Chaucer que de Boccace. Il est trop de son temps et de sa race pour ne pas mettre des scènes de comédie dans une fable tragique ; ce qui n'empêche pas sa pièce d'être avant tout dramatique et touchante.

qu'au milieu même de leur malheur, il leur est donné de rester ensemble.

PALAMON, ARCITE dans la prison.

PALAMON.

Comment vous portez-vous, noble cousin ?

ARCITE.

Comment vous portez-vous, seigneur?

PALAMON.

Avec assez de force pour rire de ma misère et supporter encore les chances de la guerre. Nous sommes, je le crains, prisonniers pour toujours, cousin.

ARCITE.

Je le crois, et j'ai patiemment préparé mon avenir à cette destinée.

PALAMON.

Oh! cousin Arcite, où est Thèbes maintenant? où est notre noble pays? où sont nos amis et nos parents? jamais plus nous ne devons voir ce qui nous rendait heureux. Nous ne verrons plus les hardis jeunes gens lutter dans les jeux de l'honneur, portant suspendues à leurs casques les couleurs de leurs dames, comme de grands bâtiments sous voiles; nous ne nous élancerons plus au milieu d'eux et, semblables au vent d'est, nous ne les laisserons plus derrière nous, comme des nuages paresseux, tandis que Palamon et Arcite, avec un simple mouvement de leurs jambes légères, devançaient les louanges du peuple, et gagnaient les couronnes, avant qu'on eût le temps de faire des vœux pour eux. Oh! jamais nous ne nous exercerons plus, les armes à la main, comme deux jumeaux de l'honneur; nous ne sentirons plus nos fou-

gueux coursiers bondir sous nous, comme la mer orgueilleuse. Maintenant nos bonnes épées (et jamais le dieu de la guerre aux yeux enflammés n'en porta de meilleures), arrachées de nos côtés, doivent, comme le temps, se couvrir rapidement de rouille et orner les temples de ces dieux qui nous haïssent; ces mains ne doivent plus jamais les tirer du fourreau comme l'éclair, pour détruire des armées entières.

ARCITE.

Non, Palamon. Ces espérances sont prisonnières avec nous; nous sommes ici; ici doivent se flétrir les fleurs de notre jeunesse, comme un printemps trop précoce; ici doit nous atteindre la vieillesse et, ce qu'il y a de plus pénible, Palamon, sans que nous soyons mariés. Jamais les doux embrassements d'une femme aimante, chargée de caresses, armée des mille traits de l'amour, ne pourront nous étreindre; aucune postérité ne nous connaîtra, jamais nous ne verrons une image vivante de nous-mêmes réjouir notre vieillesse; point d'enfants à qui nous puissions apprendre, comme à de jeunes aigles, à regarder en face les armes éclatantes et dire : rappelez-vous ce qu'étaient vos pères et soyez vainqueurs ! Les filles aux beaux yeux pleureront sur notre exil et, dans leurs chants, maudiront la fortune toujours aveugle, jusqu'à ce que celle-ci voie l'outrage qu'elle a fait à la jeunesse et à la nature. Pour nous, le monde entier est ici, nous n'y connaîtrons que nous-mêmes, nous n'y entendrons que la cloche qui raconte nos douleurs; la vigne croîtra, mais jamais nous ne la verrons; l'été viendra et avec lui toutes ses délices, mais le froid mortel de l'hiver habitera toujours ici.

PALAMON.

Cela est trop vrai, Arcite. Désormais nous n'appellerons plus nos chiens thébains qui ébranlaient les échos des vieilles forêts, nous ne balancerons plus nos javelots aiguisés pendant que le sanglier furieux fuit, comme un archer parthe, devant notre colère, frappé de nos dards acérés. Tous les vaillants exercices, la nourriture et l'aliment des nobles cœurs, doivent périr ici pour nous ; nous mourrons (ô malédiction de l'honneur !) dans l'oisiveté, enfant de la tristesse et de l'ignorance.

ARCITE.

Cependant, cousin, même du sein de ces misères, du sein de tous les maux que la fortune peut nous infliger, je vois deux consolations qui s'élèvent, deux bénédictions pures, s'il plaît aux dieux de nous retenir ici : une patience courageuse et le privilége de jouir ensemble de nos douleurs. Tant que Palamon est avec moi, que je périsse, si je regarde ceci comme une prison !

PALAMON.

Certainement, c'est un grand bonheur, cousin, que nos fortunes soient enchaînées l'une à l'autre ; il est bien vrai que deux âmes placées dans deux nobles corps, même si elles souffrent de l'amertume du sort, pourvu qu'elles croissent ensemble, ne seront jamais submergées ; elles ne doivent pas l'être ; si on dit qu'elles peuvent l'être, alors l'homme meurt volontairement dans le sommeil et tout est dit.

ARCITE.

Voulez-vous faire un digne usage de ce lieu que les hommes détestent tant ?



PALAMON.

Comment, aimable cousin ?

ARCITE.

Figurons-nous que cette prison est un sanctuaire destiné à nous éloigner de la corruption des hommes méchants. Nous sommes jeunes, et cependant nous désirons suivre le chemin de l'honneur; la liberté et le commerce du vulgaire, poison des âmes pures, pourraient, comme des femmes, nous engager à nous en écarter. Est-il ici au contraire un bien digne de nous que nos imaginations ne puissent s'approprier? Étant réunis ainsi, nous sommes l'un pour l'autre un trésor inépuisable, nous sommes mariés l'un à l'autre, et notre amour porte sans cesse de nouveaux fruits; nous sommes tout l'un pour l'autre, père, amis, relations, famille; je suis votre héritier et vous êtes le mien; ce lieu est notre héritage; aucun oppresseur cruel n'osera nous l'enlever; ici, avec un peu de patience, nous vivrons longtemps et tendrement. Aucun dégoût ne nous poursuivra; la main de la guerre ne blesse personne ici, et la mer n'y engloutit pas la jeunesse. Si nous étions en liberté, une femme, des affaires pourraient nous séparer légitimement; des querelles pourraient nous diviser, et l'envie des méchants briser nos liens. Je pourrais tomber malade, mon cousin, dans un pays où vous ne sauriez pas que je le suis et mourir ainsi, sans avoir votre noble main pour me fermer les yeux et vos prières auprès des dieux. Mille hasards, si nous étions loin d'ici, pourraient nous séparer.

PALAMON.

Vous m'avez rendu, je vous en remercie, mon cousin Arcite, presque amoureux de ma captivité. Quel malheur que de vivre hors de chez soi et de courir partout ! C'est

la vie d'une brute, à ce qu'il me semble. Ici je trouve une cour, et la meilleure de toutes; je vois maintenant le fond de tous ces plaisirs qui entraînent la volonté humaine vers la vanité, et j'en sais assez pour dire que le monde n'est qu'une ombre pompeuse que le temps, dans sa course, emporte avec lui. Qu'aurions-nous été, si nous avions vieilli à la cour de Créon, où la justice c'est le crime, où la volupté et l'ignorance sont les vertus des grands? Cousin Arcite, si les dieux qui nous aiment n'avaient choisi ce lieu pour nous, nous serions morts, comme ces hommes vieux et méchants, sans être pleurés, et nous aurions eu, comme eux, pour épitaphes les malédictions du peuple. Continuerai-je?

ARCITE.

Je voudrais vous entendre encore.

PALAMON.

Vous le pourrez. L'histoire dit-elle que deux hommes se soient jamais aimés mieux que nous ne nous aimons, Arcite?

ARCITE.

Assurément elle ne peut le dire.

PALAMON.

Je ne crois pas qu'il soit possible que notre amitié cesse jamais.

ARCITE.

Jusqu'à notre mort ce n'est pas possible[1].

L'éloquence avec laquelle Beaumont et Fletcher ont peint l'amitié vient sans doute du sérieux attachement qui les unissait l'un à l'autre. Nul ne pouvait mieux

[1] *The two noble kinsmen*, act. II, sc. II.

qu'eux parler d'un sentiment qui faisait le charme de leur vie, qui fécondait leurs travaux et confondait leurs noms dans une popularité commune. Jeunes et ardents, ils n'avaient ni étouffé leur sensibilité, ni perdu leurs illusions ; ils exprimaient, avec un enthousiasme sincère, une affection qu'aucun calcul ne refroidissait, et, sous le voile transparent de la fiction tragique, ils laissaient percer leurs propres émotions[1].

[1] La pièce des *Deux nobles Cousins*, jouée au théâtre des Blackfriars, entre 1610 et 1612, a été publiée, vingt ans plus tard, avec les noms réunis de Fletcher et de Shakspeare. Elle n'a cependant jamais été comprise dans les œuvres de Shakspeare, et l'on n'a pas cru généralement que celui-ci y eût mis la main. Quand on sait, en effet, avec quelle absence de scrupules se faisaient les publications dramatiques au dix-septième siècle, combien peu les éditeurs se souciaient de dire la vérité au public, et de quelles spéculations ils étaient capables pour faire vendre leurs livres, on ne peut pas considérer le nom de Shakspeare, mis en tête de la tragédie des *Deux nobles Cousins*, comme une preuve de sa collaboration à cette pièce. Cela prouve seulement que son nom était assez populaire pour favoriser la vente de l'ouvrage. On le retrouve en tête d'autres œuvres auxquelles il resta complétement étranger. Le seul moyen de découvrir si Shakspeare a été réellement le collaborateur de Fletcher, dans cette occasion, c'est d'étudier la tragédie en elle-même et de la comparer aux autres pièces des deux amis.

Pour peu qu'on veuille approfondir la question, on s'aperçoit que ni le style ni les sentiments des *Deux nobles Cousins* ne portent l'empreinte d'une main différente de celles de Fletcher et de Beaumont. Ce sont bien eux, ou peut-être l'un des deux tout seul, qui parlent la langue brillante et colorée dont se servent Palamon et Arcite, ce sont eux aussi qui imaginent ces mouvements passionnés de l'âme humaine et ces emportements violents dont la pièce est remplie. Il y a, il est vrai, dans les *Deux*

nobles Cousins une situation qui rappelle une des plus touchantes conceptions de Shakspeare. Une jeune fille, la fille du geôlier de la prison où sont enfermés Palamon et Arcite, s'éprend de Palamon, le fait sortir de son cachot, le conduit dans un bois aux environs d'Athènes, et ne l'y retrouvant plus le lendemain, devient folle de douleur à la pensée que son amant a peut-être été dévoré par les bêtes féroces et, que sans le sauver, elle a perdu son père. Devenue folle, elle traverse la scène, en chantant, comme Ophélie, des fragments de chansons populaires et en distribuant des fleurs à toutes les personnes présentes. Mais Beaumont et Fletcher ont cent fois imité Shakspeare. L'imitation se reconnaît ici, comme dans d'autres passages de leurs pièces, sans que rien fasse supposer que cette fois, par exception, Shakspeare les ait aidés. Ils imitent ici, comme ils ont imité ailleurs, par un procédé familier aux imitateurs, en développant et en paraphrasant le texte original. Ce que l'auteur d'*Hamlet* dit en quelques mots expressifs, ils le délayent. Les sentiments qu'il indique légèrement par quelques nuances, ils les accusent et ils les forcent. C'est par l'abondance des détails et en se rapprochant de la réalité crue qu'ils renouvellent ce qu'ils empruntent. Qu'on en juge par la description de la folie de la jeune fille qui rappelle le récit de la mort d'Ophélie, à peu près comme certaines traductions d'Homère ressemblent à Homère :

« Je pêchais tout à l'heure dans le grand lac qui s'étend derrière le palais, le long du rivage planté de roseaux épais et de laiches, j'attendais patiemment le poisson, lorsque j'entendis une voix, une voix perçante, et je prêtai attentivement l'oreille; autant que je pus m'en apercevoir, c'était quelqu'un qui chantait et, à sa petite taille, je devinai que c'était un enfant ou une femme. Alors je laissai ma ligne à elle-même, j'approchai, mais je ne pus reconnaître qui faisait entendre ces sons, tant les joncs et les roseaux étaient serrés. Je me baissai et j'écoutai les paroles qu'elle chantait; car alors, à travers une petite percée faite par les pêcheurs, je vis que c'était votre fille... Elle chantait beaucoup, mais sans suite. J'entendis seulement qu'elle répétait souvent : Palamon est parti, il est allé au bois cueillir des mûres; je le trouverai demain... Dans le lieu où elle était assise, elle avait de l'eau jusqu'aux genoux, ses tresses pendantes étaient couronnées d'une guirlande de joncs. Autour d'elle s'enlaçaient mille fraî-

ches fleurs des eaux de plusieurs couleurs, de sorte qu'elle ressemblait en vérité à la belle nymphe qui remplit le lac de ses eaux ou à Iris récemment tombée du ciel. Elle faisait des anneaux avec les joncs qui croissaient autour d'elle, et elle leur adressait les plus jolies choses. Voilà, disait-elle, le lien de notre fidèle amour. Puis elle pleurait, elle chantait de nouveau, elle s'agitait, et, dans le même moment, elle se mettait à rire et à baiser sa main. »

Il y a là quelque chose de Shakspeare, un mouvement général et des mots même qui viennent de lui. Mais c'est un Shakspeare affaibli et délayé par l'imitation. Les seules scènes où se retrouve réellement une inspiration supérieure et où semble se révéler par instants un génie plus complet et plus puissant que celui de Fletcher, sont les scènes où paraît Émilia, la jeune fille que se disputent les deux cousins. Il y a dans ce caractère féminin un mélange de délicatesse et de grandeur qui dépasse la proportion habituelle des personnages du théâtre de ce temps, et qui fait penser à Shakspeare. Il est presque le seul, parmi ses contemporains, qui comprenne avec cette largeur et ce sentiment des nuances les caractères de femmes. Peut-être, lié comme il l'était avec Fletcher, qu'il voyait tous les soirs à la taverne de la Sirène, lui a-t-il donné quelques conseils sur le rôle d'Émilia, peut-être même en a-t-il écrit quelques parties. Leurs amis communs ont pu le savoir, et c'est de ce souvenir que se serait autorisé l'éditeur des *Deux nobles Cousins,* pour associer le nom de Shakspeare à celui de Fletcher.

CHAPITRE III

De la grandeur d'âme dans les tragédies de Beaumont et Fletcher. — Les héros et les scélérats de leurs pièces comparés à ceux de Shakspeare et de Racine.

I

Le caractère des Anglais est en général fortement trempé. Leur histoire est celle d'un peuple qui lutte sur toute la surface de la terre, avec une indomptable opiniâtreté, contre tous les obstacles que peut rencontrer l'activité humaine. Leurs marins s'aventurent intrépidement sur les mers dangereuses, depuis les parages les plus septentrionaux qu'aient visités les navires jusqu'aux côtes meurtrières des pays du Sud. Leurs pionniers frayent des routes dans des contrées inconnues, explorent le Nouveau Monde, l'Afrique et l'Asie centrales, pénètrent dans les déserts au milieu des hordes sauvages, et vont, au prix de leur vie, marquer la place où la mère patrie établira plus tard ses florissantes colonies. Leur énergie personnelle leur fait affronter le péril solitaire, obscur, sans gloire, avec autant de courage que la mort du soldat sur le champ de bataille. La race anglo-saxonne, sortie d'une con-

trée peu étendue, située à l'extrémité de l'Europe, s'est ainsi emparée, non point par la supériorité du nombre ni par l'ensemble des entreprises, mais par l'audace et la persévérance individuelle de chacun de ses enfants, des plus vastes et des plus riches continents qu'aient soumis les peuples occidentaux. Ce mérite des particuliers est aussi celui de la nation. Quelle est la conduite du gouvernement britannique? Se laisse-t-il jamais abattre par les revers? N'a-t-il pas montré, au milieu des plus grandes crises qu'il ait traversées, une fermeté qu'une longue série de malheurs ne peut abattre? Qui a jamais mieux pratiqué que les Anglais cette maxime profonde de la politique romaine : qu'il ne faut faire la paix qu'après la victoire? Ils commencent souvent la guerre par des désastres, mais ils s'instruisent en combattant, ils attendent patiemment le retour de la fortune et ne déposent les armes que vainqueurs.

Dans un tel pays, qu'y a-t-il de plus commun et de plus populaire que la force de l'âme! Quel sujet plus digne d'être présenté sur la scène anglaise que le tableau du courage aux prises avec l'adversité ou avec le danger? Aussi les poëtes dramatiques du seizième siècle, qui expriment si fidèlement les sentiments nationaux, ont-ils célébré, avec une complaisance qui ne se lasse pas des répétitions, les qualités héroïques que s'attribuaient leurs compatriotes, l'orgueil, la constance et la fermeté inébranlable du caractère. Ils con-

çoivent des héros tout d'une pièce, taillés à l'image des vieux Romains, mais moins simples et plus disposés à la forfanterie. L'emphase espagnole se glisse dans leurs œuvres, comme elle devait pénétrer plus tard dans celles de Corneille. Ils ne savent pas garder la mesure, ils outrent l'expression des mâles vertus et font parfois dégénérer la vraie noblesse en arrogance. Néanmoins ils n'appartiennent pas en vain à une grande nation et à une grande époque, ils ont naturellement le goût du sublime, et, quand ils peignent l'héroïsme, quoiqu'ils ne le préservent pas toujours de la rudesse ni de la déclamation, ils ne le décrivent pas comme les poëtes vulgaires, en termes vagues et effacés, mais avec l'accent inspiré de l'enthousiasme.

Malgré la flexibilité habituelle de leur imagination, Beaumont et Fletcher aiment aussi les caractères forts, et, comme Shakspeare, ils tracent quelquefois d'une main ferme, sur le fond mobile du drame, quelque vigoureux portrait qui eût charmé les Romains. Sans parler encore de la tragédie de *Bonduca*, qui mérite une étude spéciale et qui renferme les plus frappants exemples de constance qu'aient peints Fletcher, nous pouvons recueillir, dans le théâtre des deux amis, de belles paroles et des scènes éloquentes consacrées à la peinture des sentiments les plus magnanimes.

Les femmes y donnent quelquefois des leçons de fermeté. Dans *King and no King*, nous entendons la maîtresse de Tigrane prisonnier, la jeune Spaconia,

ranimer le courage de son amant. « Ne suis-je pas esclave de celui qui m'a conquis? dit le roi. — Qui t'a conquis, Tigrane? répond Spaconia. Ton vainqueur n'a vaincu que la moitié de toi-même, ton corps; mais ton âme peut être aussi libre que la sienne. » Dans le *Double mariage*, la belle Julia, pleine de patriotisme et d'énergie, insensible aux dangers, excite son mari Virolet à délivrer Naples du tyran qui l'opprime. Virolet prévoit des obstacles; il redoute la force de la citadelle qu'occupe le roi. Julia lui répond : « Des murs d'airain ne résistent pas à une noble entreprise, et le vice ne peut élever aucun rempart pour rendre forte une place où la vertu cherche à pénétrer. D'ailleurs, succomber dans une si courageuse attaque serait un honneur que Brutus lui-même envierait, s'il vivait encore. J'aimerais mieux porter votre deuil, et je serais plus fière de mon veuvage, si vous mouriez pour la liberté de ce peuple que d'être assurée de jouir d'une éternité de vie et de plaisir avec vous, si le tyran vivait encore. »

Dans le *Chevalier de Malte*, Oriana, dont nous avons déjà admiré la conduite, se défend, avec une dignité courageuse, de l'injuste accusation de trahison qu'on a portée contre elle. Sœur du grand maître La Valette, élevée dans les murs de Malte, elle est accusée par un chevalier, dont elle a repoussé l'amour, d'avoir voulu livrer à un prince musulman l'île que gouverne son frère. La Valette, ne consultant que

la justice, réunit l'ordre entier pour assister à la preuve de Dieu, au combat qu'il a ordonné entre l'accusateur et le champion de la jeune fille, et c'est devant cette imposante assemblée qu'Oriana, forte de son innocence, s'exprime en ces termes :

« Mon noble frère (car mon innocence ose encore vous appeler de ce nom), et vous, amis de la vertu, qui êtes venus ici comme le chœur de cette scène tragique, regardez-moi, regardez-moi avec justice, non avec pitié (ma cause n'a jamais été assez misérable pour solliciter la compassion), regardez-moi, sous ce vêtement blanc et sans tache que je porte, l'emblème de mon existence et de toutes mes actions : telle aussi vous reconnaîtrez que fut mon histoire, même si je meurs. Contemplez en moi mon sexe ; je ne suis point un soldat. La femme porte la rougeur sur son front, elle est tendre et pleine de frayeur, elle n'est point endurcie par des pensées impitoyables, elle ne connaît ni le sang ni les œuvres sanglantes. Hélas ! nous tremblons, même lorsqu'un songe effrayant afflige notre imagination : un conte bien dit nous fait mourir. Si j'avais eu l'expérience du mal, si j'avais connu la voie qui mène au crime, si je l'avais suivie, si j'avais livré, pour l'accomplir, mon sang et mon honneur, oublié la religion et la race dont je suis descendue, oh ! alors, ô ciel, j'aurais mérité ta justice et, couverte d'un vêtement noir, aussi sombre que l'enfer, je pousserais ici des hurlements de douleur. — Enfin, pesez dans vos

esprits mon innocence. Enfant, je fus comme un jeune arbre planté au milieu de vous, et (plût au ciel que j'eusse péri alors!) j'ai fleuri heureusement; j'étais prête à porter des fruits, les fruits honorables du mariage, et maintenant je suis flétrie dans ma fleur par la trahison. On m'a ravi audacieusement et honteusement mon beau nom; on m'amène ici pour voir tomber en ruine ce qui me reste. Mais celui qui sait tout, celui qui redresse les torts et qui choisit l'heure de la réparation, celui-là me connaît. J'ai dit. »

Chez les hommes, l'énergie et la noblesse du caractère se manifestent dans des occasions et par des signes très-différents. Ici c'est le lieutenant d'un roi tout-puissant et orgueilleux qui ose lui dire la vérité, et lui reproche son inconstance et sa versatilité, comme Mardonius dans *King and no King*. Ailleurs dans le *Sujet loyal*, un brave et vieux général, Arcas, a eu le malheur de réparer plusieurs fois les fautes militaires de l'héritier présomptif de la couronne de Russie, qui, lorsqu'il monte sur le trône à la place de son père, lui ordonne de déposer les armes. En quittant son épée, l'officier disgracié dit adieu à la guerre dans un monologue qui rappelle un des plus beaux mouvements d'Othello : « Guerre glorieuse, adieu. Toi, enfant de l'honneur et des pensées ambitieuses, engendré dans le sang et nourri des ruines du royaume; toi, danger aux ailes d'or, que tes courtisans poursui-

vent à travers le feu et la famine, je t'adresse un long adieu! »

Ses officiers l'entourent et pleurent sur sa retraite. Il les console avec un mélange de résignation courageuse et d'émotion involontaire qui excitent l'attendrissement. « Vous trouverez, leur dit-il, un chef meilleur, plus grand et plus ferme que moi, pour vous conduire vers une plus solide fortune. Je suis vieux, mes amis; le temps et les combats tout ensemble me font pencher, messieurs, pencher vers mon tombeau. Mon esprit aussi est faible et je n'ai plus d'idées... Cependant, si l'on m'avait seulement encouragé, ou si l'on avait bien jugé ce que j'ai fait autrefois, je pense que j'aurais essayé de frapper encore un coup, j'aurais cherché un moyen de briser plus noblement mon bâton de commandement, et je serais mort, comme un bon compagnon et un honnête soldat, à la tête de vous tous, mon épée dans la main. »

Mais le prince a remplacé Arcas par un général inhabile. Les Tartares pénètrent dans la Moscovie, et l'armée, pour marcher contre eux, demande à grands cris son ancien chef. Dans ce péril pressant, la cour rend au vieux capitaine le commandement qu'elle lui a ôté. Arcas se remet à la tête des troupes, chasse l'ennemi et sauve son pays. Ce nouveau service ne fait qu'irriter contre lui la colère du grand-duc, qui ne peut pardonner à un sujet tant de gloire et de popularité. On conspire contre la vie et l'honneur du vain-

queur, on attire ses filles à la cour pour les corrompre, on l'invite lui-même à un banquet pendant lequel il est saisi et livré à ses ennemis mortels. Ceux-ci le mettent à la torture. Au milieu de tant d'épreuves, le courage du vieillard ne se dément pas un instant; il préserve ses filles de la séduction, en les fortifiant par ses conseils; les horreurs du supplice ne lui arrachent pas un gémissement; il contemple ses bourreaux avec le calme du mépris. Un revirement de fortune inattendu fait ressortir encore mieux la fermeté de son âme. Ses soldats apprennent le danger qu'il court; conduits par son fils, ils forcent les portes du palais pour le délivrer, et le trouvent mutilé par les instruments de torture. Le premier mouvement d'Arcas n'est pas de les remercier d'un secours qui arrive si à propos. Il s'indigne, au contraire, que des sujets aient osé se révolter contre les ordres de leur souverain; il leur reproche d'avoir violé leur serment pour le sauver, et il déclare publiquement qu'il aime mieux mourir, pour obéir à son prince, que de conserver la vie malgré lui. C'est lui qui désarme les furieux, qui se jette entre eux et le grand-duc, auquel ils voulaient demander compte du traitement barbare infligé à leur général. Lorsque l'armée entière crie vengeance, lui seul couvre de son corps l'ingrat qui a voulu lui enlever la vie! Le *Sujet loyal* ne se croit pas délié de ses devoirs envers son prince, même par l'injustice et la trahison dont il a été la victime.

Aucune considération ne le dispense de la soumission, et, quels que soient ses malheurs, il lui reste la consolation d'avoir conformé sa conduite aux prescriptions les plus austères de la vertu.

Dans *Valentinien*, tragédie romaine de Fletcher, nous trouvons une situation analogue qui met encore en relief tout l'héroïsme d'un général d'armée. Le plus grand capitaine de l'empire, Aétius, devient suspect à l'empereur, auquel des courtisans font redouter sa popularité et l'influence qu'il exerce sur l'armée. Valentinien, oubliant les services d'un chef illustre pour n'écouter que des soupçons immérités, le condamne à mort. Aétius, qui pourrait fuir ou se défendre, attend les assassins, avec la ferme résolution d'obéir, en sujet fidèle, aux ordres de l'empereur; et comme aucun des émissaires envoyés pour le tuer n'ose porter la main sur lui, il prie ses officiers de le débarrasser d'une vie qui est devenue odieuse à son prince. En voyant des larmes dans les yeux de ses fidèles serviteurs, il s'écrie :

« Si vous osez me témoigner l'affection que je mérite, tuez-moi. Je n'attends que ceux qui doivent me frapper. Pourquoi pleurez-vous? Suis-je assez malheureux pour mériter la pitié des hommes? Allez, gardez vos larmes pour ceux qui ont perdu leur vertu, pleurez leur misère. Pour moi, portez des guirlandes, buvez du vin et beaucoup; chantez des hymnes en mon honneur. Je vais triompher, et

plus que César; car César craint la mort, et moi je l'aime. »

Puis, après avoir tendu la gorge au bourreau et réclamé inutilement ce triste service d'un de ses lieutenants, il exécute lui-même les ordres de l'empereur et se tue en Romain. L'armée, indignée de cette mort, paye un juste tribut de larmes à la mémoire du chef qu'elle a perdu. On entend un officier prononcer sur la tombe d'Aétius ces tristes paroles :

« O mon cher maître, jamais on ne pourra pleurer assez ta mort. Qui maintenant nous apprendra à vivre comme des hommes? Sur qui prendrons-nous exemple d'actions justes et nobles? Oh! tu n'es plus! et avec toi disparaît toute vertu et le grand exemple de toute équité; avec toi, le dernier des Romains, avec toi périssent la bonne foi, le courage et la noblesse constante. Pleurez, Romains, pleurez, vous tous qui l'avez connu, et vous qui l'avez craint comme un noble ennemi, si les ennemis versent des larmes honorables; pleurez cet Aétius détruit, abattu et mis en pièces par de méchantes et criminelles suggestions. »

Le héros de la tragi-comédie que Fletcher a intitulée *la Reine de Corinthe*, Euphanès, sans courir les mêmes dangers qu'Arcas et qu'Aétius, nous offre l'exemple d'une pureté morale et d'une générosité modeste qui ne nous paraissent pas moins admirables que le plus brillant héroïsme. Ce favori d'une reine, qui pourrait monter sur le trône, préfère à une main

royale celle d'une simple jeune fille qu'il a choisie dans l'obscurité; il comble de bienfaits un frère qui n'a cessé de le poursuivre de sa haine, il se remet volontairement entre les mains de ses plus mortels ennemis, pour assurer la paix du royaume; il n'est sauvé que parce que son innocence éclate contre toute prévision, et il ne profite de son salut que pour arracher à la mort le plus acharné de ses persécuteurs.

En énumérant les héros dont Beaumont et Fletcher ont tracé le portrait, nous ne pouvons oublier ni ce généreux Baudoin qui aime mieux affronter toute la colère du tyran Rollon que faire l'éloge du fratricide, ni ce vertueux Miranda du *Chevalier de Malte* qui se laisse vaincre en combat singulier, pour sauver l'honneur d'une femme aimée.

Ajoutons à cette liste un noble Portugais, Armusia, le type du courage et de l'honneur chevaleresque, le caractère le plus intéressant de la *Princesse de l'Ile*, tragi-comédie de Fletcher. Ce jeune homme parvient à délivrer, à force d'adresse et d'audace, le frère de la princesse, enfermé par un ennemi puissant dans une forteresse qui domine la mer. Devenu, à cause de son succès, l'objet de l'envie de Ruy Diaz, gouverneur des Moluques, il est provoqué en duel par celui-ci, le désarme et lui accorde généreusement la vie. Ses nobles sentiments lui ont valu l'amour de la princesse elle-même, de la belle Quisara, qui ne met qu'une condition à ses faveurs, c'est que le Portugais embrassera la

religion des indigènes qu'elle professe. En entendant cette proposition, Armusia, quoique très-épris de son amante, sent se fondre sa tendresse, pour ne plus laisser place qu'à la ferveur du chrétien. Aucune considération ne peut ébranler la fermeté avec laquelle il confesse sa foi, ni les supplications de celle qu'il aime, ni les arguments par lesquels elle essaye de le convaincre, ni les menaces du roi et des prêtres. Le galant chevalier s'élève tout à coup à la hauteur du martyre; il proclame avec enthousiasme la supériorité de sa croyance, il appelle les supplices et provoque les bourreaux. Cette situation neuve, qui a été bien surpassée depuis dans *Polyeucte*, produit une scène remarquable dont je détache un fragment.

QUISARA, ARMUSIA.

QUISARA.

Nous adorons le soleil et la lune, êtres célestes, et nous croyons à leur brillante influence.

ARMUSIA.

Loin de moi, insensée. J'adore celui qui a fait ce soleil et cette lune, qui donne à ces corps leur lumière et leur influence, qui leur a tracé leur voie et leur a enseigné leurs mouvements. Ils ne sont pas si grands que nous, ce sont nos serviteurs, placés là pour nous instruire des temps; pour nous apprendre d'où viennent, comment se produisent le flux et le reflux de l'Océan. Ils ne sont que nos intendants; ils engraissent la terre par leur influence, afin qu'elle puisse porter des fruits et nous nourrir. Dois-je

me détacher de cette croyance pour plaire à une femme, et ruiner mon âme pour obtenir ses caresses ?

II

Par un procédé familier aux écrivains de cette époque et que Shakspeare lui-même emploie, Beaumont et Fletcher mettent presque toujours en regard des héros de leurs pièces, auxquels ils prodiguent toutes les grandes qualités, un traître ou un criminel qu'ils peignent volontiers sous les couleurs les plus noires. D'un côté la vertu la plus pure et la plus austère, de l'autre tous les raffinements du vice : tel est le contraste habituel que présentent leurs tragédies. Ainsi, dans le *Sujet loyal*, l'honnête Arcas lutte contre les intrigues de Boroski; dans le *Traître*, Achorée oppose ses idées généreuses aux conseils sanguinaires de Photin; dans *Rollon*, Latouche pousse au crime le prince que Baudoin essaye de fléchir : dans la *Reine de Corinthe*, la scélératesse de Théanor, fils de la reine, qui a violé deux jeunes filles et qui attente à la vie d'Euphanès, fait ressortir encore la haute vertu de celui-ci; Miranda, vrai miroir de chevalerie, déjoue, dans le *Chevalier de Malte*, les complots du déloyal Montferrat.

Cette lutte du bien et du mal, cette opposition entre les deux principes qui se partagent l'humanité, reproduit certainement sur la scène une image exacte de la

vie réelle, pourvu toutefois qu'elle ne force point les caractères, qu'elle laisse subsister les nuances, qu'elle ne range pas à tout prix chaque personnage dans une catégorie distincte, qu'elle tienne compte de la diversité infinie de nos sentiments et de l'infirmité de la nature humaine, qui flotte souvent entre deux conduites contraires, sans se prononcer pour aucune d'elles. C'est ce que ne comprend pas toujours Shakspeare, c'est ce qu'observent rarement Beaumont et Fletcher.

Ceux-ci ne procèdent pas par demi-teintes, ils ne s'arrêtent pas à l'analyse patiente des caractères qui découvre le bien mêlé au mal, ils simplifient les études psychologiques qu'exige le théâtre, en ne reconnaissant dans le monde que des vices et des vertus extrêmes, que des héros ou des scélérats. En même temps que, par ces conceptions exagérées, ils s'éloignent de la vérité, ils se privent d'une des plus grandes ressources de l'art dramatique qui nous touche profondément, lorsqu'il nous fait assister aux ravages que produit la passion dans une âme honnête ou aux efforts par lesquels le coupable repentant essaye de se réhabiliter. Leurs personnages ont d'avance un parti pris de vice ou de vertu qui enlève au drame une partie de son intérêt, en nous faisant trop prévoir la conduite qu'ils tiendront lorsque l'occasion d'agir se présentera; ils sont si honnêtes, qu'aucune action vertueuse ne leur coûtera, ou si corrompus qu'ils ne

reculeront devant aucun attentat; ou si, par hasard, ils se métamorphosent tout à coup, comme cela arrive trop souvent, ils ne gardent aucun ménagement dans leur conversion, ils n'arrivent point par degrés du bien au mal; mais, par une brusque volte-face, ils passent sans transition du rôle de héros à celui de coquin, ou du rôle de coquin à celui de héros.

Si Beaumont et Fletcher avaient eu, par exemple, à traiter le sujet de Britannicus, au lieu de dérouler, avec l'art infini de Racine, les causes diverses qui ont pu porter Néron au crime, en l'arrachant à l'innocence de ses premières années : la crainte de la tutelle d'une mère ambitieuse, la jalousie et les mauvais conseils; au lieu de nous le montrer sur la pente glissante qui conduit à l'abîme, mais capable de se retenir, assez sensible encore pour écouter avec attendrissement le langage de Burrhus, ils nous l'auraient représenté, dès la première scène, comme un monstre qui prélude au parricide par l'empoisonnement de son frère. Que de beautés délicates, quelles peintures de mœurs ils eussent ainsi supprimées! Mais, comme la plupart de leurs contemporains, ils écrivaient vite et beaucoup; et si le feu du génie étincelle dans leurs brillantes improvisations, leur éloquence naturelle n'y dissimule pas l'imperfection de l'art.

Ils ne commettaient pas du reste une aussi grande faute, en exagérant les proportions de la vertu qu'en dépassant toute vraisemblance dans la peinture du

crime. Les caractères héroïques, même lorsqu'ils s'élèvent au-dessus de ce que nous attendons de la faiblesse humaine, nous séduisent par leur supériorité, nous inspirent le sentiment salutaire de l'admiration, et, sans satisfaire toujours la critique, ouvrent cependant notre âme aux émotions fécondes. On n'a pas entendu faire un reproche à Corneille, en disant qu'il a peint les hommes tels qu'ils devraient être. Le goût en souffre quelquefois, mais la morale n'y perd point. La vérité même n'y paraît pas complétement sacrifiée; car, à la conscience de notre infirmité, nous joignons le besoin de croire que les plus grandes vertus peuvent être pratiquées sur la terre par l'élite de l'humanité.

Mais quel bien peut-il résulter, au double point de vue de l'art et de la morale, de la mise en scène préméditée des plus horribles crimes? Les scélérats endurcis, obstinés, familiers avec tous les genres d'artifices et de cruautés, nous intéressent-ils? Les comptons-nous encore parmi les membres de la grande famille humaine? Ne se sont-ils pas mis d'eux-mêmes en dehors de la loi commune? Irons-nous chercher dans ces bas-fonds de la société de quoi exciter notre pitié? Le crime nous touche, quand il résulte des égarements de la passion, quand celui qui le commet ne succombe à la tentation qu'après la lutte, quand la chute est précédée d'un combat intérieur, accompagnée d'angoisses, suivie de remords, lorsqu'enfin quelque lueur de la raison divine brille encore dans l'âme

obscurcie du criminel. La Phèdre de Racine nous arracherait-elle des larmes, si, dès le début, elle avait résolu de céder à l'amour et de perdre Hippolyte? Ce qui nous attendrit en elle, c'est ce reste de vertu qui résiste encore à la passion brûlante; c'est l'horreur qu'elle s'inspire à elle-même et le désespoir qu'elle éprouve, après la mort de l'innocent. Roxane, Athalie, ces grandes coupables de notre théâtre, ne retiennent-elles pas quelque chose de la sensibilité de notre nature? L'une n'exprime-t-elle pas l'amour avec un accent vrai? L'autre ne retrouve-t-elle pas, au fond de son cœur endurci, un mouvement de compassion pour le jeune Éliacin? D'ailleurs, se préparent-elles sans trouble au crime qu'elles méditent? Ne sont-elles pas assaillies de terreurs étranges, de soudains retours de pitié et livrées à toutes les perplexités d'une conscience malade? Tel est l'art avec lequel le poëte qui connaît le cœur humain présente les criminels sur la scène.

Shakspeare se montre aussi grand peintre dans la conception des rôles de Macbeth et de sa femme. Quel tableau effrayant que celui qu'il trace des tortures morales par lesquelles le meurtrier expie la pensée et l'accomplissement du crime! Ni repos, ni sommeil, ni trêve pour l'assassin. Si Macbeth s'assied avec ses courtisans à un banquet joyeux, il voit apparaître l'ombre ensanglantée d'une de ses victimes; s'il veut fermer les yeux, une voix épouvantable crie à son oreille : « Tu as tué Duncan! » Lady Macbeth, poursuivie par

les mêmes images, sort de sa couche pour effacer pendant la nuit les taches de sang dont elle ne peut détourner les yeux. Peinture morale d'une grande profondeur, forte et inexorable comme la vérité! Milton lui-même a senti la nécessité d'ennoblir l'esprit du mal, en accordant à Satan un peu de sensibilité et beaucoup d'héroïsme. Les excès de la difformité morale ou physique, au lieu d'intéresser notre attention, n'excitent que notre dégoût.

C'est là le défaut dans lequel sont trop souvent tombés Beaumont et Fletcher. Nous trouvons dans leur théâtre trop de monstres dénaturés chez lesquels on ne découvre, de quelque côté qu'on les envisage, aucune trace de sentiment humain : des voluptueux qui font froidement violence aux femmes les plus pures; des femmes impudiques qui livrent leur corps, de propos délibéré, pour se venger de leurs amants; des traîtres qui préparent avec joie la ruine de leurs bienfaiteurs et de leurs amis; des frères qui égorgent leurs frères sans hésitation et sans remords; des mères qui se débarrassent de leurs enfants par le fer ou par le poison, pour satisfaire librement leur ambition ou leurs amours.

Je sais bien que Shakspeare aussi prodigue les horreurs, et qu'il est difficile d'imaginer des caractères plus odieux que ceux de Régane, de Gonerille, d'Edmond de Glocester et d'Iago. Mais tout n'est pas admirable dans Shakspeare. On peut dire, sans lui faire injure, qu'il a quelquefois chargé ses portraits de couleurs trop

sombres. Il ne semble pas toujours s'apercevoir que la perversité humaine a des limites. Du moins il atténue ce défaut, il rachète la scélératesse inouïe de quelques-uns des personnages qu'il met en scène par l'esprit qu'il leur attribue. S'il donne un rôle important dans ses tragédies à des démons qui paraissent trop possédés de l'esprit du mal pour mériter le nom d'hommes, il les rapproche de nous, il nous intéresse à eux, en leur accordant un des attributs de l'humanité qui lui fait pardonner le plus de fautes, la supériorité de l'intelligence. Cette habileté, quoi que nous fassions, ne peut nous être indifférente. L'esprit conserve ses droits partout, même quand il s'applique au mal. Iago, dont les maximes nous révoltent sans cesse, nous force cependant à l'écouter, tant il déploie d'éloquence persuasive au service de sentiments détestables! Avec quel art il s'insinue dans la confiance des personnages qu'il veut perdre, de Cassio et de Roderigo, aussi bien que de Desdémone et d'Othello! Quels piéges il sait tendre à la crédulité humaine! Tantôt souple et caressant, tantôt brutal et cynique, toujours maître de lui, il noue et dénoue les fils de l'intrigue, comme s'il tenait entre ses mains tous les ressorts qui font mouvoir les hommes.

Quand un criminel, quelque corrompu qu'il soit, exerce un tel ascendant sur ses semblables, en même temps qu'il excite notre indignation, il tient en éveil notre curiosité, et, quelque disposés que nous soyons à le condamner, nous ne pouvons nous empêcher d'ad-

mirer son génie. L'art du poëte consiste alors à jeter quelques fleurs sur l'horreur du crime.

Beaumont et Fletcher ne prennent pas habituellement tant de précautions. Ils montrent le crime tout nu, sans le parer d'aucun ornement; ils ne songent guère à donner de l'esprit à leurs scélérats, et l'on ne sait si l'on doit plus s'étonner de la perversité exceptionnelle qu'ils leur attribuent que de la sottise des projets qu'ils leur prêtent. Je signale ces défauts comme trop fréquents; il serait injuste d'étendre la même critique à toutes les pièces des deux poëtes. Ils n'ont pas toujours échoué chaque fois qu'il s'est agi de peindre les fureurs de l'ambition, de la haine et de l'ingratitude.

Le *Rollon* de Fletcher, sans soutenir la comparaison avec le *Richard III* de Shakspeare, rappelle quelques traits de ce grand criminel. Comme lui meurtrier de ses parents, affermi sur le trône par l'assassinat, il possède, avec l'énergie inflexible qui ne recule devant aucun attentat, l'éloquence artificieuse qui colore l'injustice, qui couvre l'usurpation du prétexte du bien public, qui surprend l'assentiment des hommes et qui attendrit le cœur des femmes. Montferrat, dans le *Chevalier de Malte*, s'acquitte avec habileté du rôle de traître, et le gouverneur de Ternate, dans la *Princesse de l'Ile*, imagine un moyen très-ingénieux de se venger de tous ses ennemis en les détruisant les uns par les autres.

Il est évident néanmoins, et c'est la conclusion qui

doit sortir des réflexions que nous venons de faire, que Beaumont et Fletcher ont beaucoup mieux réussi dans l'expression des plus nobles sentiments de l'âme humaine que dans la peinture du vice. Si nous voulions découvrir la raison de cette inégalité, nous la trouverions sans peine dans les habitudes de leur esprit. Ils ne se livrent pas, nous l'avons dit, à l'étude patiente et réfléchie des passions, qui seule donne la clef des caractères ; ils ne descendent pas dans les détails de l'analyse, ils se contentent de l'observation superficielle des phénomènes extérieurs, par lesquels se manifeste la volonté. Or, de tous les sentiments humains, ceux que saisissent le mieux des observateurs peu profonds, mais pleins d'enthousiasme et de générosité, ce sont ceux qui inspirent les belles actions : le dévouement de l'amour et de l'amitié, la fidélité à la foi jurée, la grandeur d'âme du citoyen et le courage du soldat. Pour comprendre ces vertus, il suffit à Beaumont et à Fletcher d'interroger leur propre cœur. Ils s'élevaient sans effort à la conception d'une beauté morale vers laquelle les portaient les élans de leur intelligence. Ils s'identifiaient facilement avec des personnages dont ils avaient éprouvé les affections dans la vie privée ou dont ils eussent voulu, si le sort les avait destinés à un plus grand rôle, imiter l'héroïsme. Aucune idée généreuse ne se présentait à eux sans émouvoir fortement leur imagination. C'est pour cela qu'ils ont écrit des vers éloquents. Leur génie poétique est le

reflet de deux âmes ouvertes à toutes les impressions du beau.

Il ne leur était pas si facile de comprendre les causes et les effets du vice. Il eût fallu, pour étudier le mal dont la nature humaine est capable, s'oublier soi-même; contenir l'ardeur instinctive qui pousse un esprit communicatif à exprimer, sous toutes les formes, ce qu'il éprouve; et mettre, à la place des émotions personnelles que multiplie la sensibilité du poëte, les résultats d'une expérience qui ne s'acquiert que par la froide patience de l'observation. Un tel effort était au-dessus de leurs forces. Il leur en eût trop coûté de suspendre la manifestation des sentiments qui entretenaient dans leur âme le feu de l'enthousiasme, pour démêler d'abord et décrire ensuite des penchants si différents des leurs. Leur génie, plus spontané que réfléchi, ne pouvait se soumettre à la nécessité qui pèse sur le poëte dramatique, de s'identifier successivement avec chacun des personnages qu'il conçoit, de se faire vertueux avec les bons et méchant avec les méchants. Au fond, ils prenaient plus volontiers la parole en leur propre nom qu'en celui des autres, et ils ne rencontraient jamais si bien la vérité dramatique que lorsqu'ils réussissaient à mettre les situations et le langage de leurs pièces d'accord avec leurs propres inclinations.

Mais quand ils sortaient du champ, très-vaste d'ailleurs, de leurs impressions personnelles, ils marchaient

nécessairement au hasard, parce qu'ils voulaient concevoir, par la seule force de leur imagination, ce que l'étude du monde eût dû leur apprendre. Voyant le mal à distance, avec toute l'indignation qu'il inspire aux esprits généreux, ils en grossissaient les proportions, sans se douter qu'un observateur habile eût découvert des nuances délicates là où ils n'apercevaient que des monstres. Aussi ont-ils peuplé leur théâtre d'abominables scélérats qu'ils n'avaient point étudiés d'après nature, mais qui, sous différents noms et dans des sujets divers, n'offraient que la reproduction du seul type de perversité qu'en l'absence de toute observation leur génie eût conçu.

Les beautés et les défauts se mêlent donc étrangement dans le théâtre de Beaumont et de Fletcher. A côté de quelques pensées admirables, on y surprend un trait de mauvais goût ; au milieu d'une situation naturelle, un caractère exagéré défie toute vraisemblance ; ici la versatilité d'un personnage diminue l'intérêt que nous inspire la noblesse de ses sentiments, là une brusque péripétie arrête l'émotion qu'avait fait naître une intrigue touchante. Nous jouissons rarement, en les lisant, d'une satisfaction complète. Il nous arrive plus souvent de rester suspendus entre le blâme et l'éloge que de nous abandonner sans réserve au sentiment de l'admiration. Ils pèchent évidemment par la composition. L'art est ce qui leur manque le plus. Ils ne savent ni enchaîner fortement les scènes,

ni ménager les entrées et les sorties des personnages, ni préparer le dénoûment par une habile gradation.

Leurs plans défectueux et bizarres, surchargés d'incidents inutiles, constamment embarrassés de péripéties inattendues, ne peuvent trouver grâce devant le goût même le moins sévère. La faute en est au temps où ils ont vécu. Ils écrivaient à une époque où l'art dramatique manquait de principes fixes, et où tout ce qui se fit de grand fut le résultat, non du degré de culture littéraire qu'on avait atteint, mais de l'effort individuel du génie.

Pourquoi donc, malgré ces défauts choquants, leurs œuvres méritent-elles de vivre ? C'est qu'elles révèlent un génie poétique éclatant ; c'est que, si on les considère en elles-mêmes, sans tenir compte des exigences du théâtre, elles offrent tant de beautés de détail, que les morceaux remarquables qu'on peut en détacher rachètent l'imperfection de l'ensemble. Il n'appartient qu'à un très-petit nombre d'hommes d'exprimer en vers, dans un langage éloquent, les sentiments les plus élevés et les plus touchants de l'humanité. Beaumont et Fletcher ont eu la gloire de le faire. Ils sont poëtes par l'imagination, par la sensibilité, par le don du style. N'est-ce point un titre suffisant à l'immortalité ? Combien de vrais poëtes compte-t-on dans chaque siècle littéraire ?

CHAPITRE IV

Le *Traître* de Beaumont et Fletcher et la *Mort de Pompée* de Corneille. — La *Vengeance de l'Amour* et la *Phèdre* de Racine. — *Bonduca.*

I

Comme le plan est la partie faible des pièces de Beaumont et de Fletcher, et que leur mérite se révèle surtout dans les détails, nous n'avons cherché jusqu'ici à les faire connaître qu'en citant des morceaux détachés de leurs tragédies; nous ne donnerions cependant qu'une idée incomplète de leur théâtre, si nous nous bornions à des extraits de ce genre. Quelques-unes de leurs œuvres méritent d'être analysées. Trois de leurs tragédies nous ont paru résumer, avec les défauts inévitables, toutes les qualités que nous leur avons attribuées : ce sont *le Traître*, *la Vengeance de l'Amour* et *Bonduca.* Nous les examinerons successivement, afin d'appuyer de nouvelles preuves le jugement que nous avons porté sur les deux écrivains.

Le Traître, pièce à laquelle ils ont travaillé ensemble, nous intéresse surtout par les rapprochements

qu'il suggère avec une tragédie de Corneille. Le sujet est exactement celui de la *Mort de Pompée*. Il peut paraître curieux de savoir comment, un demi-siècle avant notre grand tragique, deux contemporains de Shakspeare l'avaient déjà traité.

Dans les deux pièces, l'action tout entière se passe également en Égypte. Le premier tableau que nous offrent Beaumont et Fletcher, aussi bien que Corneille, est celui de la cour de Ptolémée, au moment où l'on y apprend la nouvelle de la défaite de Pompée. Seulement les poëtes anglais allongent l'exposition par un récit de la bataille de Pharsale, imité de Lucain, que Corneille supprime, comme s'il avait été fait avant le lever du rideau. Dans Beaumont et Fletcher, on voit arriver Labiénus, lieutenant de Pompée, qui, tout couvert de sang, raconte au roi d'Égypte la désastreuse journée dont il a été le témoin oculaire.

Achillas, Photin et Achorée s'entretiennent ensemble, lorsque paraît le roi, accompagné de l'officier romain.

ACHILLAS, PHOTIN, ACHORÉE, puis PTOLÉMÉE et LABIÉNUS.

ACHILLAS.

Voici Labiénus, le lieutenant de César dans les guerres de la Gaule, heureux alors dans toutes ses entreprises. Mais, depuis les guerres civiles, il s'est tourné du côté de Pompée, et, quoiqu'il suive la meilleure cause, ce n'est pas avec le même succès.

PHOTIN.

Le sage abandonne les édifices qui s'écroulent pour ceux qui s'élèvent. Mais nous reparlerons de cela tout à l'heure.

(Entrent Ptolémée et Labiénus.)

LABIÉNUS parlant à PTOLÉMÉE.

En un mot, sire, ces blessures ouvertes que je n'ai point reçues en esclave, vous disent assez la perte de Pompée. Vous parlerai-je de la bataille? Vous dirai-je que de milliers d'ombres sanglantes la mort a ce jour-là emportées en triomphe, comment nous avons supporté le choc des charges de César, avec quelle furie ses soldats se sont élancés, comme s'ils avaient été autant de Césars ambitieux, comme lui, de fouler aux pieds la liberté de Rome? Vous raconterai-je que les pères tuaient leurs fils et les fils leurs pères? Que de chaque côté les javelots romains versaient le sang des Romains? Quand les traits furent épuisés, l'épée leur succéda, l'épée, la reine des combats, qui, dans les guerres civiles, désigne la tente sur laquelle doit se poser la Victoire ailée. Le sang coulait à travers les plaines, un nuage de vautours et d'autres oiseaux de proie était suspendu au-dessus des deux armées, attendant que leurs serviteurs empressés, les soldats auxquels les dieux irrités avaient enlevé tout sentiment de raison et de pitié, leur servissent un festin de leurs propres cadavres. César, avec sa javeline, les força de marcher contre ce qui opposait une dernière résistance, et leurs mains irritées se levèrent plus d'une fois pour frapper les visages connus de leurs amis. Puis, pénétrant au cœur de l'armée, il leur montre le bataillon sacré des sénateurs et leur défend de s'épuiser en efforts contre de simples sol-

dats qu'il aurait volontiers épargnés, si jamais il a connu la pitié.

PHOTIN.

Et pourquoi, Labiénus?

LABIÉNUS.

Il sait bien qu'il faut passer dans le sang des sénateurs pour arriver à l'empire, traverser leurs poitrines pour attenter aux lois de Rome et mettre un terme à la liberté du monde. Alors tombèrent les Lépides, les audacieux Corvinus, les fameux Torquatus, les Scipions et les Marcellus, les noms les plus célèbres de la terre, après celui de Pompée. Les nobles et les simples soldats sont couchés les uns à côté des autres. Le sang des habitants du Pont, des Carthaginois et des Assyriens se mêle et forme un lac rouge. Pompée voit ce spectacle; debout sur le retranchement de son camp, il voit ce que son destin et celui de Rome lui ont laissé, et, quoiqu'il méprise tout ce qui pourrait le frapper lui-même, il a pitié de ceux dont la fortune est embarquée dans sa malheureuse querelle; il crie alors à haute voix que les soldats doivent sonner la retraite et se sauver eux-mêmes. Il ne désire pas que tant de noble sang soit perdu à son service ou consacré à son infortune. Alors, prenant un cheval, avec un petit nombre de ses amis, il alla à Lesbos, et de là, avec Cornélie, sa femme et son fils, il se dirigea vers vos rivages. Le roi des Parthes, fameux par la défaite de Crassus, lui offrit sa protection; mais Pompée, comptant sur ses bienfaits et sur votre foi, a choisi l'Égypte pour son asile, jusqu'à ce qu'il puisse réunir les débris de sa puissance et tenter une seconde bataille.

On retrouve dans ce récit l'énergie mêlée d'emphase de Lucain. On voit que Beaumont et Fletcher savaient parfaitement à quelle source il fallait puiser pour traiter ce sujet. Ils ont devancé Corneille dans l'imitation du poëte romain.

Après le départ de Labiénus commence, dans la pièce anglaise, cette délibération politique qui ouvre, avec tant de grandeur, la tragédie française. « Quel accueil faut-il faire au vaincu ? » demande Ptolémée à ses courtisans. Lucain avait déjà donné les raisons que fait valoir Photin pour demander la mort de Pompée : Beaumont et Fletcher les reproduisent littéralement, comme le fera après eux l'écrivain français.

PTOLÉMÉE, ACHILLAS, PHOTIN, ACHORÉE.

PTOLÉMÉE.

Asseyez-vous, asseyez-vous tous ! Tel est mon bon plaisir. Votre avis, et librement !

ACHORÉE.

Une courte délibération sur ce point doit suffire. L'honnêteté, la religion et la reconnaissance sont en elles-mêmes d'impérieux motifs. Gardez votre foi, lors même que Pompée ne devrait plus s'élever au rang d'où il est tombé ; César lui-même en sera satisfait. Et mon opinion est, sauf meilleur avis, que vous ne faites que lui payer une dette, lorsque vous hasardez pour lui tout ce que vous regardez comme votre propre bien.

PTOLÉMÉE.

Quelle est votre opinion, Photin ?

PHOTIN.

Achorée, grand Ptolémée, vous a conseillé en homme religieux et honnête, qui mérite la qualité de prêtre d'Isis, dont il est si justement revêtu. Mais, hélas! le parti que prendrait un homme séparé du monde ou un simple particulier, la politique ne permet pas à un prince de le prendre. Être juste ou reconnaissant, c'est une faute dans un roi. La fidélité, quel qu'en soit le mérite, est punie, lorsqu'elle soutient ceux que l'heureuse fortune abandonne. Joignez-vous aux dieux; honorez celui qu'ils favorisent, abandonnez le malheureux. Les étoiles ne sont pas plus éloignées de la terre que l'utilité ne l'est de la vertu. Toute la puissance, les priviléges et la grandeur d'un roi sont perdus, s'il s'abaisse à ne diriger sa conduite que d'après les règles du bien. Qu'il abandonne le sceptre, celui qui ne cherche qu'à être humain! Car les royaumes sont conservés par la force et le sang[1]!

ACHORÉE.

O méchant homme!

PTOLÉMÉE (à Achorée).

Paix!

(A Photin.)

Continuez.

PHOTIN.

L'orgueilleux Pompée montre combien il méprise votre jeunesse, en pensant que vous ne pouvez pas défendre ce qui vous appartient contre les vaincus. Si vous êtes fatigué d'être roi, ne laissez pas un étranger prendre un pouvoir auquel prétend une personne plus rapprochée de

[1] Ce morceau est traduit littéralement de Lucain.

vous. Résignez plutôt le gouvernement de l'Égypte et du Nil en faveur de Cléopâtre, qui y a des droits. Du moins empêchez les Romains de s'en saisir. Le vainqueur ne réclame pas ce qui n'appartient point à Pompée. Abandonné et méprisé par le monde entier, votre aimable tuteur, voyant ses espérances et sa fortune perdues, fait choix de la nation qui doit tomber avec lui. Poursuivi par les ombres pâles de ceux qui ont été tués dans cette guerre civile, il fuit non-seulement César, mais le sénat, dont la plus grande partie a rassasié la faim des oiseaux de Pharsale au bec crochu, il fuit les nations qu'il a entraînées dans sa querelle et dont la fortune a sombré avec la sienne; partout repoussé, il ne trouve plus que l'Égypte qui n'ait pas encore été ruinée par lui. Et Ptolémée, tout bien considéré, pourrait justement se plaindre de Pompée. Pourquoi imprimerait-il à notre Égypte les souillures de la guerre civile, ou rendrait-il suspect à César le Nil si paisible et si calme? Pourquoi attirerait-il sa perte et sa ruine sur nos têtes, ou choisirait-il ce lieu pour y porter son malheur? Déjà nous avons offensé César par nos vœux, et il ne nous reste plus qu'un moyen de regagner sa faveur, c'est la tête de Pompée.

ACHORÉE.

Grand Osiris, protége ton Égypte contre une telle cruauté et une si barbare ingratitude!

PHOTIN.

Pieuses niaiseries qui ne doivent pas avoir place dans les conseils de l'État! Cette épée, que le destin m'ordonne de tirer du fourreau, je ne la tirerais pas contre Pompée, s'il n'était pas vaincu. J'aurais, certes, mieux aimé la passer à travers le corps de César, mais nous de-

vons aller où la fortune nous conduit. Tous les princes prévoyants mesurent leurs projets d'après leur pouvoir et les disposent en conséquence. Penses-tu, Ptolémée, que tu puisses arrêter la ruine sous laquelle la triste Rome succombe maintenant, ou affronter les forces du vainqueur, lorsqu'elles sont affermies? Devons-nous, après avoir été neutres dans la bataille, servir le vaincu? Non, non, il est perdu. Et, bien qu'il soit noble de tendre une main secourable à un ami qui se noie, lorsqu'il y a un espoir de le sauver sans se perdre, si toute espérance est morte pour celui qui t'est cher, noie-le toi-même, en mettant le pied sur sa tête.

ACHORÉE.

O exécrable conseil !

ACHILLAS.

Conseil à suivre pour le salut du royaume !

PTOLÉMÉE (à Photin).

Nous remettons entre tes mains le pouvoir absolu. Disposes-en comme tu le jugeras convenable.

Beaumont et Fletcher ont eu l'heureuse idée de soulever une véritable discussion entre les conseillers, en donnant à Pompée un défenseur dans la personne d'Achorée, tandis que chez Corneille tous les courtisans présents abandonnent le vaincu. Mais quelle supériorité dans le dialogue du poëte français ! avec quelle éloquence il fait parler la raison d'État dans un style grave qui convient aux affaires publiques, bien différent de ces ornements de pure imagination, auxquels Beaumont et Fletcher ne peuvent renoncer,

même lorsqu'ils mettent en scène des hommes politiques!

Dans les deux tragédies, l'incident principal du second acte est l'arrivée de César. Là aussi Corneille l'emporte sur ses prédécesseurs et donne tout de suite la parole au héros, comme l'exige impérieusement la situation, car César doit tout savoir quand il entre dans le palais de Ptolémée, et la première fois qu'il se trouve en présence des auteurs du crime, est-il naturel qu'il attende que ceux-ci aient parlé pour exprimer son indignation? Dans la *Mort de Pompée*, Ptolémée n'a que le temps de dire :

Seigneur, montez au trône, et commandez ici.

Aussitôt le vainqueur de Pharsale laisse éclater le sentiment qu'il a contenu, jusqu'à ce qu'il rencontrât les coupables. Dans le *Traître*, César montre une patience qui ne convient ni à son caractère, ni surtout au sujet. Avant de prononcer une parole, il essuie un long discours de Photin et une réponse d'Achillas qui lui démontre l'énormité du crime, pour faire valoir le service que l'Égypte lui a rendu. Il entend même Photin lui tenir ce langage brutal, imité de Lucain : « Tu étais le beau-père de Pompée. Tu ne pouvais le tuer sans sacrilége. Nous t'avons rendu le service de tuer ton ennemi, en sauvant ton innocence. Sois-donc reconnaissant. »

Alors seulement éclatent la douleur et l'indignation du général romain, augmentées encore par un spectacle affreux que Corneille a eu soin de cacher, par la vue de la tête de Pompée qu'on lui présente.

Après les deux premiers actes, il n'y a presque plus de rapport entre les deux tragédies. Corneille attire tout l'intérêt sur la veuve de Pompée, sur cette admirable Cornélie dont le rôle est une création de son génie, tandis que Beaumont et Fletcher, qui n'ont point songé à la faire paraître, remplissent les derniers actes des amours de Cléopâtre et de la lutte armée que César soutient contre les Égyptiens.

On peut dire en général que les trois poëtes ne se sont rencontrés que dans l'imitation de Lucain. Les caractères de leurs personnages n'offrent d'autres points de ressemblance que ceux qu'ils empruntent à l'auteur de la Pharsale. Dans Corneille, Ptolémée assume sur sa tête toute la responsabilité du crime ; il règne, il gouverne, il condamne lui-même sa victime à mort, avec la lâcheté cruelle des despotes de l'Orient; quand le meurtre est consommé, il n'en éprouve aucun remords et il se présente, le visage tranquille, devant César irrité. Dans Beaumont et Fletcher, le roi d'Égypte n'est qu'un enfant, dominé par Photin, qui ne soupçonnait pas la gravité du crime qu'il a autorisé et qui tremble à la vue de la tête de Pompée. Photin est bien, dans les deux pièces, le politique rusé que dé-

crit Lucain, incapable de pitié, sacrifiant à l'intérêt le devoir et la reconnaissance, aujourd'hui pour César vainqueur contre Pompée vaincu, demain contre César, si la fortune amène une occasion favorable d'attaquer les Romains. Mais, dans la pièce anglaise, il n'est pas seulement le conseiller du roi, il agit pour son propre compte; avec une ambition plus haute, il prétend se faire aimer de la belle Cléopâtre, il fait tomber dans le même piége César et Ptolémée, et il n'aspire à rien moins qu'à placer sur sa tête la couronne d'Égypte. On reconnaît, dans cette conception, le penchant de Beaumont et de Fletcher pour l'exagération et l'invraisemblance.

Ils ont peint avec plus de naturel le caractère d'un des meurtriers de César, du transfuge Septimius, qui leur a fourni quelques belles scènes dont l'équivalent ne se trouve point dans Corneille. C'est assurément une idée heureuse et singulièrement dramatique que d'avoir fait suivre le crime d'une punition immédiate, en retraçant les angoisses morales auxquelles a été livré le principal assassin. Septimius a l'âme vile, puisqu'il a trahi son pays, et qu'après cette première faute, il a consenti, pour une somme d'argent, à tremper ses mains dans le sang de Pompée; mais, quel que soit son endurcissement, il tient encore à l'humanité par quelques sentiments, par l'orgueil d'un ancien citoyen de Rome et par l'amour. C'est par là que le châtiment peut l'atteindre, et les poëtes

ne lui épargnent aucune des souffrances qu'inflige l'opinion publique à ceux qui l'ont bravée : habituellement fanfaron, il arrive sur la scène, triomphant et tenant dans sa main la tête du général romain. La première personne qu'il rencontre est précisément un des conseillers de Ptolémée, Achillas, un de ceux auprès desquels il croit pouvoir se glorifier impunément. Après l'avoir entendu et considéré quelque temps avec mépris, Achillas lui adresse cette foudroyante apostrophe :

« Je te dirai la vérité, et, si jamais tu as entendu parler d'honneur, je te ferai rougir. Cette tête était celle de ton général, de l'homme qui t'a nourri jadis, de l'homme qui t'a élevé. L'air que tu respirais était le sien, le feu qui te réchauffait était toujours allumé pas ses soins. Oui, je veux te le montrer, pour te faire sentir ton infamie, pour te faire sentir qu'un homme de cœur n'eût pas osé toucher à sa vie, tu ne pouvais poser ton pied sur aucun pouce de terre qui ne fût sa conquête. Il a triomphé trois fois; qui eût osé toucher à sa personne? Les murs de Rome eux-mêmes s'inclinaient en sa présence ; il était cher aux dieux; pour ceux qui le craignaient, c'était un bon et noble ennemi. Le haïssais-tu? Conspirais-tu sa ruine, par amour pour César? Il fallait t'armer, Septimius, dans les champs de Pharsale rougis par le sang, là où le meurtre était de mise, où les blessures étaient glorieuses, où les rois luttaient noblement pour l'hon-

neur : il fallait marcher contre lui et le combattre fer contre fer. »

Battu de ce côté, il se tourne vers les lieutenants de César, espérant que ceux-ci lui témoigneront leur reconnaissance du service qu'il leur a rendu. A peine ces officiers l'ont-ils aperçu qu'ils le chassent honteusement de leur présence comme un traître dont la vue souille les yeux des citoyens romains. Les soldats eux-mêmes l'accablent de leur mépris. Trois vétérans pauvres et blessés qui ne le connaissent point et dont il a acheté les remercîments, en leur offrant de l'argent, repoussent ses dons avec indignation, lorsqu'ils apprennent que la somme qu'ils ont reçue est le prix du sang. Enfin, et c'est ce qui met le comble à son désespoir, il est abandonné par une jeune fille qui l'aimait, mais qui ne veut plus conserver aucun lien avec l'assassin de Pompée. Maltraité et renié par tous, le criminel Septimius tombe du haut de son orgueil et de son insolente confiance en lui-même, dans le plus profond accablement. On le voit, à la fin de la pièce, parcourir les rues d'Alexandrie, revêtu d'un costume misérable et s'accusant de ses fautes. Ce châtiment, ces remords de Septimius, quoique exprimés trop grossièrement par Beaumont et Fletcher, jettent un intérêt puissant sur quelques-unes des scènes de la tragédie.

La Cléopâtre des deux poëtes, comme celle de Shakspeare, ressemble plus à la reine voluptueuse et

passionnée dont Plutarque a tracé le portrait qu'à l'héroïne un peu trop moderne de Corneille. Elle foule aux pieds la pudeur de son sexe, mais ce qui serait ailleurs de mauvais goût paraît ici un trait de couleur locale. Peut-on exagérer la liberté de langage et l'impudicité de la reine d'Égypte? Elle se fait apporter dans un coffre chez César lui-même et elle entreprend immédiatement de le séduire. Aussi impérieuse que débauchée, elle s'abandonne à la plus violente fureur, quand elle croit que César la néglige et ne s'apaise qu'en voyant de nouveau à ses pieds le vainqueur du monde.

Mais Beaumont et Fletcher restent au-dessous de Corneille, dans la peinture du caractère de César que l'écrivain français a représenté avec tant de grandeur. Ils ne lui conservent ni la simplicité mâle qui anime les Commentaires, ni la dignité dont ne le dépouille jamais l'auteur de la *Mort de Pompée*. Le César du *Traître* manque de ce naturel qui distingue le César de l'histoire; il fait le bouffon ou il déclame : deux excès fort éloignés de la vérité historique. Les injures que lui adresse un de ses officiers pour le faire rougir d'aimer Cléopâtre appartiennent au vocabulaire de la plus basse soldatesque; le général romain, qui a un faible pour ses vétérans, lui répond sur le même ton, en bon camarade. Puis, quand il redevient sérieux, il enfle sa voix pour entonner ses propres louanges, comme un héros espagnol. En appre-

nant qu'il est assiégé dans le palais de Ptolémée par les Égyptiens, il laisse échapper la fanfaronnade suivante que Corneille n'aurait certes pas imaginée, malgré sa tendance à l'emphase :

« César assiégé! Quelle tache à mes grandes actions! C'était ma coutume, quand une armée était mise en déroute, comme si mon pied avait des ailes, d'être le premier à la poursuivre. Ni murs, ni remparts n'auraient pu protéger contre ce bras puissant celui qui avait échappé à la fureur de la bataille. Et il faut maintenant que je sois enfermé. O mon cœur! mon cœur! mais c'est une nécessité à laquelle les dieux doivent céder, et j'obéis, jusqu'à ce que je rachète glorieusement cet instant. »

En un seul point peut-être Beaumont et Fletcher se sont plus rapprochés de la vérité que leur rival, c'est quand ils décrivent l'amour de César, non point comme une de ces passions galantes sur lesquelles raffinent volontiers les écrivains du dix-septième siècle, mais comme l'enivrement des sens, comme la flamme ardente allumée dans le cœur d'un soldat par la plus belle et la plus voluptueuse des femmes.

Les différences profondes que nous remarquons entre le *Traître* et la *Mort de Pompée*, nous font mesurer toute la distance qui sépare le théâtre français du dix-septième siècle de celui de l'Angleterre. Corneille, suivant le goût de son époque et le génie de notre pays, cherche à épurer les sentiments qu'il exprime;

il en écarte tous les éléments grossiers qui les composent, afin de ne laisser voir, dans la peinture qu'il en fait, que cette partie idéale que la nature ne nous montre presque jamais sans mélange, mais qui lui paraît la seule digne d'être conservée par la poésie. Il conçoit ses portraits comme le peintre qui, au lieu de s'attacher servilement à la ressemblance, ne veut reproduire que les plus beaux traits de son modèle et supplée par l'effort de son imagination aux imperfections qu'il y découvre. Les contemporains de Shakspeare s'attachent davantage à la réalité ; ils sont plus vrais, si l'on entend dire par là qu'ils reproduisent plus exactement ce qu'ils ont vu et ce que chacun de nous peut voir autour de soi ; ils ne nous épargnent aucun des détails que l'observation leur fournit et, bien loin de croire que la poésie doit choisir, entre les mille nuances de nos sentiments, les plus délicats et les plus nobles, ils lui font un mérite de lever tous les voiles et de ne rien cacher de nos difformités morales.

II

Le plan de *la Vengeance de l'Amour* vaut encore moins que celui du *Traître*. Les critiques anglais eux-mêmes, malgré leur indulgence pour les défauts de ce genre, le trouvent détestable. Cette pièce figure cependant parmi les meilleures du théâtre de Beaumont et de Fletcher. On y remarque, sans parler

des beautés de détail, des caractères mieux étudiés et des situations présentées avec plus d'art que dans la plupart de leurs tragédies. Nous y chercherons surtout des exemples de l'habileté que peuvent déployer, par exception, les deux poëtes dans la peinture des passions.

L'action se passe en Syrie et commence d'une manière bizarre. Le duc du pays (Beaumont et Fletcher ne redoutent pas les anachronismes) aime avec une si aveugle tendresse sa fille Hydaspe, qu'il lui promet de réaliser le premier vœu qu'elle formera. Comme l'avaient prévu les meilleurs conseillers du prince, cette promesse entraîne de grands malheurs. La princesse, qui est chaste et fière, demande à son père, pour toute faveur, d'abolir dans ses États le culte de l'Amour dont les cérémonies la révoltent. Le duc, fidèle à sa parole, fait briser les autels du dieu et disperser ses adorateurs. L'Amour outragé descend lui-même des hauteurs du ciel sur le théâtre pour exprimer sa colère, et se venge cruellement en inspirant à la princesse Hydaspe une passion ridicule pour un nain attaché à la personne du prince royal. On emploie un remède héroïque, afin de guérir la princesse de sa folie, on fait mourir le monstre auquel elle s'est attachée ; mais le chagrin qu'elle éprouve, en apprenant cette nouvelle, la tue.

L'Amour n'est point désarmé par une si cruelle vengeance. Après avoir frappé la fille, il tourne ses

coups contre le père et le fils. Il amène le duc de Syrie dans la maison où le prince royal, Leucippe, cache la belle Bacha, sa maîtresse. Surpris avec celle qu'il aime, Leucippe, pour sauver l'honneur de la jeune femme, déclare qu'elle est innocente et qu'aucune relation coupable n'a jamais existé entre elle et lui. Le vieux duc, la croyant pure, s'éprend tout à coup de ses charmes et l'épouse, en l'absence de Leucippe. Lorsque le prince royal reparaît à la cour, il trouve sa maîtresse assise sur le trône et devenue sa belle-mère; il ne lui reste plus qu'à la fuir. Mais Bacha, qui ménage à la fois ses plaisirs et son ambition, n'a épousé le vieillard qu'avec l'espérance de conserver l'amour du jeune homme. Elle le déclare à son amant, dans une scène très-libre où elle essaye de réveiller les souvenirs les plus charmants de leur liaison passée. Leucippe la repousse avec horreur; il ne peut aimer la femme de son père.

Cette situation rappelle celle de Phèdre. C'est aussi une femme impudique qui avoue sans succès sa passion incestueuse au fils de son mari. Comme Phèdre, Bacha songe à se venger du refus qu'elle a essuyé. Elle n'éprouve du reste aucun des sentiments de l'héroïne de Racine, ni trouble, ni incertitude, ni remords. Les caractères criminels de Beaumont et de Fletcher ne connaissent pas, nous l'avons vu, ces délicatesses d'un art plus achevé; ils vont droit à leur but, avec le parti pris de faire le mal, sans le moindre scrupule de

conscience. Autant la Phèdre française est tremblante, inquiète, indécise entre la passion et le devoir, autant Bacha paraît résolue. Aussi n'a-t-elle aucun besoin d'être encouragée au mal par la perfide Œnone. Dès que son amour a été repoussé, elle conçoit son plan et l'exécute elle-même. Elle poursuit patiemment et ingénieusement sa vengeance. L'habileté qu'elle déploie pour la satisfaire excite au plus haut point l'intérêt.

C'est le rôle de Bacha que nous nous sommes surtout proposé d'étudier, comme un de ceux que Beaumont et Fletcher ont traités avec le plus d'art et de connaissance du cœur humain. La femme artificieuse prépare de loin le succès de ses desseins; elle sait bien que si elle accusait brusquement le fils devant le père, elle ne provoquerait que l'incrédulité. Il faut qu'elle écarte d'abord tout soupçon de la haine qu'elle porte à Leucippe et qu'elle dispose le vieux duc à se défier du prince. Pour y réussir, au lieu d'accuser sa future victime, le moyen qu'elle emploie, c'est de parler de Leucippe avec enthousiasme et de vanter sa popularité. Elle éveille ainsi dans l'âme de son mari une double jalousie; elle lui fait craindre d'être supplanté par le prince dans son amour et dans son pouvoir. Elle loue l'héritier du trône comme s'il avait à ses yeux toutes les qualités aimables et comme si le peuple l'avait choisi pour favori. La scène dans laquelle elle tend ce premier piége, avec une appa-

rence de sensibilité qui lui sert à cacher sa haine, rappelle les réflexions perfides qu'Iago laisse échapper devant Othello.

LÉONTIUS, duc de Syrie, BACHA.

BACHA.

Vous verrez, seigneur, quelle bénédiction le ciel vous a accordée, en vous donnant un tel fils.

LÉONTIUS.

Plaise aux dieux que je le voie! Promenons-nous et changeons de sujet.

BACHA.

Oh! seigneur, est-il rien qui vous soit plus doux, rien qui imprime dans votre cœur une joie plus profonde que la vertu de votre fils?

LÉONTIUS.

J'accorde qu'il est vertueux; mais ce n'est pas bien de me nourrir ainsi moi-même des louanges immodérées de mon propre enfant.

BACHA.

Le sujet de nos éloges a atteint lui-même une perfection si infinie que toute la gloire que nous pouvons lui attribuer, lors même que nous remplirions des volumes de ses éloges, n'est exprimée que bien modestement et fait paraître encore son mérite boiteux.

LÉONTIUS.

Cependant il est toujours homme, toujours sujet à plus de vices désordonnés que notre amour ne peut lui donner de bénédictions.

BACHA.

Autrement ce serait un dieu. Néanmoins, tel qu'il est, il touche de si près au ciel que nous ne voyons en lui, autant que la chair nous permet de voir, rien qui ne soit digne des dieux, et cela dans toutes ses actions.

LÉONTIUS.

C'en est trop, ma reine!

BACHA.

Que les dieux ne m'ont-ils assez aimée pour que mes indignes flancs portassent ce brave jeune homme!

LÉONTIUS.

Je ne vois pas tant de perfections en lui.

BACHA.

Oh! cher seigneur, vous êtes père et la joie parle à votre cœur, sans passer par votre langue.

LÉONTIUS (à part).

Ces paroles laissent derrière elles une mauvaise odeur.

BACHA.

Et puis sa sagesse, sa valeur, sa bonne fortune et tous ces amis de l'honneur sont aussi libres et aussi naturels chez lui que les passions chez une femme.

LÉONTIUS.

Vous me faites rougir, lorsque je vois avec quel aveuglement vous avez répandu vos éloges sur un jeune homme, sur un véritable enfant, indigne de ces honneurs, tant que je suis vivant.

BACHA.

Je n'aurais pas voulu, seigneur, que ma tendresse mît dans ma bouche une langue de femme, au point de me faire vanter ou déprécier votre fils, à mon gré, sans raison et sans l'accord unanime du peuple,

LÉONTIUS.

L'accord du peuple! Sur quoi s'accordent-ils?

BACHA.

Sur tout ce que je vous ai donné comme la vérité, et ils font bien; ils sont fous de lui, ils l'aiment et ils l'admirent.

LÉONTIUS.

Comment?

BACHA.

C'est que dans sa jeunesse et dans sa noble et précoce maturité se trouvent réunies toutes les qualités d'un roi, un esprit capable de porter le fardeau du pouvoir...

LÉONTIUS.

Pas un mot de plus!

BACHA.

Et de l'autorité suprême, mais qui n'est pas fait pour recevoir des ordres.

LÉONTIUS.

J'ai dit: pas un mot de plus!

BACHA.

J'ai fini, seigneur, quoique malgré moi. Pardonnez-moi!

LÉONTIUS.

Je vous pardonne, mais pas un mot de plus!

BACHA (à part).

Je t'ai versé un poison plus infect que le venin d'un serpent[1].

Le premier coup est porté. Il sera facile d'inspirer bientôt de plus graves soupçons à un esprit déjà

[1] *La Vengeance de l'Amour*, act. III.

ouvert à la défiance. Après les paroles, viennent les actes. Bacha donne un nouveau poids au langage qu'elle a tenu, en persuadant hypocritement à quelques gentilshommes, amis du prince, de faire une demande pour que celui-ci soit associé au gouvernement; elle répond de l'assentiment du duc et laisse même croire qu'elle l'a consulté d'avance sur ce sujet. On comprend toute la colère qu'une telle proposition inspire au souverain. Au moment où il réfléchit au danger de la popularité croissante de Leucippe, que sa femme lui a signalée, une députation de la cour vient le prier de déposer la moitié de son pouvoir entre les mains de ce jeune homme qui lui cause tant d'ombrage. Mais le prince, en désavouant la conduite de ses amis, écarte pour cette fois le péril qui le menace. La noblesse des sentiments de Leucippe, que Léontius ne peut méconnaître, et l'ascendant que son mérite exerce encore obligent la reine à recourir, pour le perdre, à un dernier et infaillible artifice. Comme Phèdre, elle accuse celui qui pourrait l'accuser; mais elle ne s'en rapporte pas, pour cela, à une voix étrangère; elle-même prend la parole, et nous allons voir avec quelle art elle le fait, de quelles précautions oratoires elle enveloppe la calomnie. Afin de bien comprendre l'effet de cette scène, n'oublions pas que Bacha a déjà professé une admiration enthousiaste pour son beau-fils, qu'elle a pris en toute occasion son parti, et que, plus elle a paru

l'aimer auparavant, plus elle l'accable en ce moment d'un témoignage qui n'a rien de suspect, puisqu'il vient de l'amie la plus dévouée du prince.

Léontius s'entretient avec un de ses courtisans, lorsque Bacha entre tout à coup dans l'appartement en s'écriant, comme si elle se parlait à elle-même :

O affections contraires qui me partagez, dans quel sens voulez-vous m'entraîner? Fortune, destin et vous dont le pouvoir dirige nos actions et réside en nous, vous, esprits célestes, qui nous guidez vers la vertu, pourquoi avez-vous donné une main si puissante au mal? Pourquoi, vous, divinités, avez-vous souffert qu'un sanctuaire qui vous appartenait, où votre beauté et votre bonté résidaient seules, fût ainsi souillé par le péché?

LÉONTIUS.

Que le ciel nous bénisse tous! D'où vient ce trouble? Parle, ma belle amie.

BACHA.

Et vous, affection et obéissance, vous, serviteurs toujours fidèles, ne pouviez-vous employer personne, pour raconter cette étrange et criminelle histoire, personne, excepté moi, une mère? Dois-je être votre porte-voix pour découvrir une si noire trahison? Et chez qui? Chez celui qui n'était que bonté, celui auquel mon affection était fière de s'adresser... Ambition, descends dans l'enfer où tu as été nourrie! Tu as empoisonné l'âme la meilleure, la plus transparente, la plus pure, la plus innocente qu'aient jamais créée les espérances avides de l'homme.

LÉONTIUS.

Encore plus étrange ! découvre-moi cette trahison pour que je la punisse.

BACHA.

Oh ! quel combat le devoir et l'affection se livrent en moi !

LÉONTIUS.

Si tu caches le coupable, puissent, sans parler de ma mort, les malédictions du pays, les remords de ta conscience et une fin malheureuse te conduire à un tombeau misérable et oublié !

BACHA.

Ma vie, pour trouver une autre langue qui raconte cette histoire ! Ne viendra-t-on pas au secours d'une mère ? N'y aura-t-il pas un homme de bien qui ose parler pour son roi et son pays ? Je suis femme, je suis trop pleine de pitié... Cependant, ô ciel ! s'il s'agit de la sûreté de mon roi. Que ce ne soit pas de ma part une cruauté, que la génération future ne mette pas en question mon titre de mère, si je livre à la loi et à la justice cet homme qui a voulu injustement faire mourir son père !... Soyez sourd, soyez sourd, seigneur !... C'est votre fils qui est le coupable. Maintenant vous savez tout... Je voudrais désormais ne plus pouvoir parler.

LÉONTIUS.

Mon fils ! que le ciel me protége !... Pas un mot de plus ! J'y songerai, et puisque sa vie est devenue dangereuse, celui qui la lui a donnée la lui reprendra. Il mourra et avec lui toutes mes frayeurs.

BACHA.

Oh ! soyez miséricordieux ! vous avez de nobles motifs

pour l'être. Je lui pardonnerai, seigneur, et quant à l'offense qu'il m'a faite, je vous donnerai l'exemple du pardon.

LÉONTIUS.

Est-ce que sa trahison a osé s'étendre jusqu'à toi?

BACHA.

Rien qu'une ardeur de jeunesse, seigneur.

LÉONTIUS.

Sur ma vie! il a voulu entrer dans mon lit.

BACHA.

Je dois avouer qu'il m'aimait un peu plus qu'un fils; et il a poursuivi son but avec de si vifs désirs, je ne veux pas dire d'ambition, qu'oubliant toute obéissance et n'écoutant que sa première passion pour moi, il a souhaité ardemment vous faire mourir ou m'épouser.

La marâtre triomphe; elle fait condamner le prince à mort. Mais, dans les tragédies de cette époque, le triomphe des méchants ne dure guère. D'ailleurs, si l'histoire s'arrêtait là, elle paraîtrait trop simple à des esprits aussi amoureux de complications que Beaumont et Fletcher. Ils prolongent donc encore les péripéties et font succéder aux scènes précédentes une série d'invraisemblances. Leucippe est sauvé par le peuple, au moment où on le croit perdu. Puis il échappe à un nouveau péril, par le dévouement de la fille de Bacha, jeune enfant aussi honnête que sa mère est criminelle. Grâce au secours de cette alliée imprévue, il reste maître du champ de bataille et même

de la vie de la duchesse, qu'on amène en sa présence, pour qu'il la livre au dernier supplice. Nous croyons tenir le dénoûment ; la mort de Bacha nous paraît la fin naturelle de l'action. Les deux poëtes cependant ne veulent pas la laisser mourir si simplement. Ils nous réservent une nouvelle surprise. Leucippe refuse de souiller ses mains du sang de Bacha et commande qu'on l'éloigne ; celle-ci, au contraire, profite de l'émotion du jeune prince pour s'approcher de lui et le frapper d'un poignard avec lequel elle se donne ensuite la mort.

Cette tragédie nous montre une fois de plus ce qu'auraient pu d'heureux génies, s'ils avaient moins cherché à étonner les spectateurs et poursuivi le succès par des moyens plus simples. Tout ce qui est beau, dans *la Vengeance de l'Amour*, ils l'ont trouvé naturellement, sans efforts, par la seule vigueur de leur esprit ; tout ce qui est mauvais vient du travail auquel ils se sont livrés pour rendre l'intrigue plus surprenante et pour produire plus d'effet sur le public.

III

Si l'on nous demandait quelle est celle des tragédies de Fletcher qui nous donne l'idée la plus exacte de son génie et que nous aimons le mieux à relire, nous répondrions que c'est *Bonduca*. Là les situations sont

au niveau des caractères, et les caractères portent l'empreinte de cette vraie grandeur qu'inspirent les sujets antiques. L'action se passe dans la Grande-Bretagne; c'est, comme le *Cymbeline* de Shakspeare, un épisode de la lutte héroïque qu'ont soutenue les anciens Bretons contre les armes romaines : souvenir national qui excitait, même après des siècles, l'enthousiasme d'un peuple très-attaché aux traditions de sa gloire. Un tel sujet devait échauffer l'imagination de l'écrivain. D'ailleurs, il s'agissait pour lui de mettre aux prises les anciens habitants de l'Angleterre avec cette nation romaine qui, au lendemain de la Renaissance, paraissait si grande à toute l'Europe, dont les Vies de Plutarque, traduites par Florio, venaient de populariser les belles actions, que la race anglo-saxonne avait prise pour modèle, entre tous les peuples, et qu'elle se piquait d'égaler en fermeté, en courage et en audace.

La matière comportait des situations fortes, un style énergique, des pensées mâles et de grands caractères. Tout, en effet, les événements, le langage, les actions, respire l'héroïsme dans *Bonduca*. Romains et Bretons rivalisent de sentiments nobles dont l'adversité et le danger relèvent encore l'expression.

Contre l'usage, l'action marche rapidement, sans être surchargée d'inutiles péripéties. On voit arriver sur la scène les Bretons victorieux conduits par leur reine, Bonduca, et par leur plus illustre général, Caratach. Après qu'ils ont chanté leur victoire, parais-

sent à leur tour les Romains que leurs officiers encouragent et préparent à une nouvelle rencontre. Nous ne parlons que pour mémoire des bouffonneries de quelques soldats qui se plaignent d'en être réduits à une ration insuffisante de haricots [1], de l'amour ridicule d'un officier pour une des filles de la reine et de la trahison de celle-ci qui lui assigne un rendez-vous pour le faire prisonnier.

Après le premier échec des Romains, la lutte recommence avec une nouvelle ardeur. D'un côté le patriotisme, de l'autre l'orgueil militaire et la honte de la défaite, enflamment les combattants. Enfin le courage indiscipliné est vaincu par la tactique savante des légions. Les Bretons enfoncés en sont réduits à se disperser dans leurs forêts. Alors se déploie la fermeté des vaincus. La reine Bonduca se réfugie, avec ses deux filles et quelques serviteurs fidèles, dans une forteresse. Les Romains l'assiégent et la supplient de se rendre. Voici comment elle leur répond :

DÉCIUS, SUÉTONIUS, OFFICIERS ROMAINS et LA REINE.

DÉCIUS.

Cédez, ô reine !

BONDUCA.

Je ne suis pas accoutumée à ce langage, Romain.

[1] *French beans.*

SUÉTONIUS.

Cède, noble dame, et compte sur notre compassion. Nous aimons tes généreux sentiments,

BONDUCA.

Je vous remercie ! ce que vous dites est bien. Mais la pitié et l'amour sont des péchés à Rome et dans l'enfer.

SUÉTONIUS.

Vous ne pouvez échapper à notre puissance. Il faut céder, madame, il faut adorer et craindre le pouvoir de Rome.

BONDUCA.

Si Rome est sur la terre, pourquoi fléchirait-on le genou devant elle ? Elle est pleine de vices, et vous avouez vous-même qu'elle aspire au plus haut degré de l'impiété. Il vaut donc mieux que je réserve mon culte pour les chaumières où les Bretons passent une vie joyeuse, exempte de soucis, où les dieux bénis du foyer domestique ne voient rien que de chaste, de simple et de pur. Ce n'est pas la grandeur du pouvoir qui nous donne un rang divin, ni qui fait descendre les hommes des dieux. Ce sont les pensées saintes, nourries dans des cœurs religieux, qui rendent un peuple noble, et qui font adorer les lieux qu'il habite [1].

Après ce refus, il ne reste plus qu'à mourir. Bonduca engage ses deux filles à s'empoisonner avec elle. Chez l'une d'elles, la chair faiblit, mais l'autre ranime les forces défaillantes de sa sœur, l'exhorte à dire adieu

[1] *Bonduca*, act. IV, sc. IV.

à la vie, et jusqu'au dernier soupir insulte les vainqueurs.

A ce tableau de l'énergie des Bretons on peut opposer celui des derniers instants d'un général romain, Pennius, qui, par esprit d'indiscipline, a refusé d'obéir aux ordres de son chef, qui a laissé ses troupes dans l'inaction et n'a point pris part à la défaite des Bretons. Quand ceux-ci sont vaincus, il rougit de sa faute, il craint le blâme de l'armée et veut mourir bravement, pour réparer sa honte. Un de ses amis, auquel il confie ses pensées, lui répond en Romain, sans le dissuader de son projet, et lui indique le genre de mort qui convient le mieux à un soldat. La corde, c'est la mort des chiens et des esclaves; le poison, celle des rats et des femmes, des amants et des paresseux qui craignent une correction. Un soldat doit mourir par le fer, en se tuant avec son épée. Ainsi fait Pennius.

Ces Romains ont en général les pensées mâles et le langage bref des héros de Plutarque. Suétonius, chef de l'armée romaine, réunit ses officiers avant la bataille, et les charge de préparer les soldats à l'action.

« Dites à vos soldats, leur dit-il, que s'ils sont vainqueurs, la meilleure part du royaume leur appartient, leur honte est oubliée, leur gloire infinie, le besoin banni à jamais. Dans deux jours d'ici, appelons-en à notre fortune et à nos épées, et que les dieux soient avec nous. » Puis il les harangue lui-même avec une concision énergique. Il commence son discours ainsi :

« Vous êtes Romains ; ce mot seul combattra. » Et termine en disant : « C'est tout. Vous avez des épées et vous êtes les fils des anciens Romains, héritiers de leur valeur infinie ; combattez et soyez vainqueurs[1]. »

Le caractère le plus complet peut-être, le plus naturel, le mieux soutenu et le plus beau qu'ait conçu Fletcher, dans toute sa carrière dramatique, est celui de Caratach, chef des Bretons. Avec beaucoup d'héroïsme, il lui attribue du bon sens, de la raison et de la mesure : qualités rares chez les héros du vieux théâtre anglais. Quoique célèbre par ses exploits guerriers et plein de fierté, Caratach ne se complaît pas dans ses propres louanges et ne parle pas de lui-même avec cette jactance que l'imitation du théâtre espagnol avait mise à la mode sur la scène anglaise. Ses longs succès, sa gloire ne l'enivrent point. Il sait rendre justice à ses ennemis et les traiter généreusement. La première scène de la tragédie met en lumière ses nobles sentiments. Les Bretons triomphent, les Romains fuient. A la vue de ce succès, Bonduca se laisse aller à un mouvement d'orgueil et de joie insultante qui trahit son sexe, elle accable les vaincus d'outrages et les poursuit de ses cris de triomphe. Caratach arrive à temps pour la faire rentrer en elle-même ; il lui rappelle éloquemment les titres de gloire de Rome, il demande si une seule victoire doit être célébrée avec

[1] *Bonduca*, act. III, sc. III.

tant d'emphase et si le vainqueur ajoute à sa renommée en méprisant ses ennemis. Belle leçon de dignité et de modération dans la bonne fortune, qui mérite d'être citée tout entière !

NENNIUS, BONDUCA, puis CARATACH.

(On voit dans le lointain l'armée romaine qui fuit.)

BONDUCA (ironiquement).

Ces hardis Romains! O vous, dieux de la Bretagne, quelle flétrissure pour leurs armes! quelle honte à faire rougir des soldats! Sont-ce là les hommes qui triomphent par héritage? ces maîtres de la fortune, ces enfants de Jules qui atteignent, avec le soleil, les bornes de la nature, qui ne font du monde qu'une Rome et un César? O honte! comme ils fuient! L'âme efféminée de César réside en eux, leurs mères les ont conçus dans le sommeil, le plaisir les a nourris... Comment ont-ils osé envoyer pour nous poursuivre ces jeunes filles romaines? La Bretagne est-elle assez faible pour cela? Deux fois nous les avons battus, Nennius, taillés en pièces, et, passant à travers leurs lourds Germains qui portent en triomphe, au bout de leurs piques, l'honneur de leurs actions, nous avons fourni un texte aux chansons qui les flétriront; et une femme, une femme les battre, Nennius! une femme, une faible femme battre ces Romains!

CARATACH (qui est entré pendant la dernière partie de ce discours).

On le voit bien. Un homme rougirait de parler ainsi.

BONDUCA.

Qui est là?

CARATACH.

Moi.

BONDUCA.

Cousin, vous affligez-vous de ma fortune?

CARATACH.

Non, Bonduca; si je m'afflige, c'est de vous voir supporter si mal la fortune. Vous enflez trop les voiles de votre barque. La modération et la valeur intrépide sont les jumeaux de l'honneur, et, nourries ensemble, produisent la conquête; séparées, elles ne produisent que bavardage! Il est vrai que Rome a fui devant nous deux fois et qu'elle a été mise en déroute. C'est une vérité pour laquelle il faut orner les images des dieux et non notre langue, une vérité qui ne dépend pas de nous et qui ne doit nous inspirer d'autre résolution que de la supporter noblement. Autrement nous perdons notre vertu, madame, et nous qui avons été vainqueurs, nous nous battons nous-mêmes, et nous insultons ceux qui sont cause de notre gloire.

BONDUCA.

Mon vaillant cousin, est-il criminel de dire ce que la liberté et l'honneur nous ont fait faire et ce que les dieux nous accordent?

CARATACH.

Non, Bonduca, si ce que nous disons ne dépasse pas ce que nous avons fait. Vous appelez les Romains: « Timides, fugitifs Romains, jeunes filles romaines, rebut des vils plaisirs. » Est-ce ainsi que doit parler le combattant? Sont-ils ce que vous dites?

BONDUCA.

Ils ne sont rien de plus.

CARATACH.

Où donc est votre conquête? Pour qui vos autels sont-ils couronnés de guirlandes de fleurs? Pourquoi les taureaux aux cornes dorées attendent-ils le sacrifice? Pourquoi les druides sacrés composent-ils des chants immortels en l'honneur de la victoire? Pourquoi ces triomphes, madame? Pour une bagatelle, pour avoir chassé un misérable troupeau de Romains malheureux. Fermez vos temples, Bretons, laissez le laboureur remmener ces génisses, éteignez vos feux sacrés, ne sonnez pas les cloches, restez chez vous et dormez! Pour de tels succès, la lumière d'un seul flambeau est trop brillante, la queue d'un ver luisant jette trop de flamme.

BONDUCA.

Par les dieux! je crois que vous les aimez ces Romains, Caratach?

CARATACH.

Oui, je les aime : témoin ces blessures qu'ils m'ont faites et bien faites! J'aime mon ennemi, je suis né soldat, et celui qui, à la tête de ses troupes, me défie, qui, avec son épée, fait plier mon corps vigoureux, est pour moi comme une maîtresse. L'hymen aux tresses blondes n'a jamais enlacé avec plus de joie une vierge impatiente, que je n'en éprouve quand je serre dans mes bras l'homme qui me blesse. Et toutes ces cicatrices ne sont-elles pas romaines? Dans dix batailles acharnées, j'ai reçu ces honorables blessures, et toutes sont romaines. Pendant dix ans de nuits piquantes et de marches pénibles, lorsque souvent l'orage glacé traversait ma cuirasse et faisait douter si elle était d'un métal plus dur que mon corps, j'ai tenu la campagne, et tout cela pour éprouver les Ro-

mains. Dix fois, la nuit, j'ai traversé les rivières à la nage, pendant que les javelots de Rome tombaient à la place où flottait mon corps et que les ondes brisées rejaillissaient sur mes épaules : tout cela pour éprouver ces Romains, et je les ai trouvés (si je mens, que mes blessures soient reçues par derrière !), je vous prends à témoins, vous, dieux et tous mes périls, je les ai trouvés aussi prêts à la guerre, aussi pleins des sentiments que j'avais moi-même et qui n'étaient ni la paix ni le désir de la fuite, aussi vaillants, aussi sages, aussi capables d'agir et de souffrir, aussi ardents que les Bretons. Leurs sommeils sont aussi courts que les nôtres, leurs espérances aussi grandes et aussi ingénieuses que les nôtres, madame. C'est une honte et, si vous continuez, ce serait une impudence à laquelle on ne pourrait croire, que de flétrir ces Romains[1] !

La justice que Caratach rend aux Romains ne va pas jusqu'à fléchir devant eux. Il honore leur valeur, il ne permet pas qu'on les insulte, mais il déploie la même fermeté pour combattre leurs prétentions que pour les défendre contre d'injustes attaques. Il s'indigne qu'on les méprise, mais il s'indigne aussi qu'on parle de paix avec ces implacables ennemis, tant qu'ils resteront sur le sol de la Grande-Bretagne.

« Si nous avions, dit-il, un différend avec quelque [illegible] ou avec nos voisins, au sujet de nos frontières [illegible]s une journée sanglante, la paix pourrait

[1] [illegible]ct. I, sc. I.

être invoquée; mais lorsque nous combattons pour la terre où nous vivons, pour la liberté qui nous est aussi chère que la vie, pour les dieux que nous adorons, et, après eux, pour notre honneur, lorsque nous luttons contre des épées qui ne se lassent jamais dans la bataille, contre des hommes qui ne souffrent d'autres voisins qu'eux-mêmes, contre des cœurs qui, partout où le jour luit, réclament un héritage, partout où le soleil fait mûrir des fruits, une récolte, qui, partout où ils portent leurs pas, mesurent une nouvelle terre à ajouter à Rome, et lorsqu'ils sont au cœur de notre pays, nous ne devons point agir ainsi[1]. »

Sa générosité est égale à son patriotisme. Les filles de la reine ont attiré traîtreusement dans un piége des officiers romains, épris de leur beauté; Caratach, qui ne veut faire à ses ennemis qu'une guerre loyale, ordonne qu'on rende la liberté aux prisonniers. Les malheurs de la Grande-Bretagne ne servent qu'à rehausser les vertus du chef breton. Dans la bataille que ses compatriotes ont perdue, il a fait des efforts désespérés pour rétablir la fortune, et, sans l'imprudente intervention de Bonduca, il aurait remporté la victoire. Vaincu, mais non découragé, décidé à résister jusqu'à son dernier soupir, il se retire, avec son neveu Hengo, sur un rocher escarpé où il soutient un siége contre l'armée romaine.

[1] *Bonduca*, act. I, sc. I.

C'est là que nous le voyons dans les dernières scènes de la pièce, en proie à toutes les souffrances de la faim et de la soif, bloqué par les légions et toujours intrépide. Il supporte ses maux sans se plaindre, avec une patience stoïque. Mais cet homme de fer s'attendrit sur le sort du jeune parent qu'il a entraîné avec lui dans sa mauvaise fortune. Hengo est le dernier de sa race, l'espoir de la Grande-Bretagne; à peine sorti de l'enfance, il marche déjà sur les traces de ses ancêtres. Caratach le voit souffrir, avec l'angoisse d'un père qui assiste à l'agonie d'un fils unique. C'est une idée touchante du poëte que d'avoir mêlé aux qualités héroïques du chef breton cette sensibilité virile qui adoucit les plus fiers courages. Aucun spectacle d'ailleurs ne nous attendrit davantage que la douleur d'un cœur vaillant. Le pathétique de cette situation s'accroît jusqu'au dénoûment, pour finir par l'une des scènes les plus émouvantes que l'art dramatique ait produites. Les soldats romains ont découvert un sentier qui conduit jusqu'à la retraite de Caratach, ils enveloppent les assiégés et l'un d'eux frappe de son javelot le jeune Hengo qui tombe mourant aux pieds de son oncle.

CARATACH, HENGO blessé.

HENGO.

J'espérais autrefois que je vivrais assez longtemps pour rencontrer ces Romains ensanglantés, à la pointe de mon

épée, pour venger mon père et les battre... Oh! tenez-moi bien!... Mais, mon oncle...

CARATACH.

Tu vivras encore, je l'espère, mon enfant. Faut-il arracher ce fer?

HENGO.

Vous arracheriez mon âme en même temps. Je voudrais vivre un peu plus longtemps (épargnez-moi, ô cieux!), mais seulement pour vous remercier de votre tendre amour. Mon bon oncle, mon bon et noble oncle, ne pleurez pas!

CARATACH

Oh! mon cher enfant, qui dois-je perdre?

HENGO.

Un enfant qui serait mort sans cela. Si j'avais échappé à ce danger, la fièvre où la famine... J'étais né pour mourir, seigneur.

CARATACH.

Mais mourir ainsi, sans t'être épanoui, mon garçon!

HENGO.

Je vais par le plus court chemin chez les dieux. Sûrement je vous reconnaîtrai, quand vous y viendrez à votre tour, mon oncle.

CARATACH.

Oui, mon garçon.

HENGO.

Et j'espère que nous jouirons ensemble de cette grande félicité dont vous m'avez parlé.

CARATACH.

Bien certainement, enfant.

HENGO.

Je deviens froid ; mes yeux se ferment.

CARATACH.

Soulève-les !

HENGO.

Priez pour moi, mon généreux oncle ; et lorsque mes ossements ne seront plus que cendres, pensez à votre petit neveu ! Grâce !

CARATACH.

Grace ! vous, anges bénis, emportez-le !

HENGO.

Embrassez-moi ! Ainsi. Adieu, adieu !

(Il meurt.)

CARATACH.

Adieu, les espérances des Bretons ! Toi, rejeton royal, adieu pour toujours ! Temps et mort, vous avez fait le plus grand mal que vous puissiez faire ! Fortune, contemple maintenant, déchire ton voile et vois ton triomphe, regarde, regarde ce que tu as apporté à ce pays ! O belle fleur ! comme tes débris paraissent aimables encore ! Comme la mort elle-même t'embrasse doucement ! Que la paix du ciel, que la société des grandes âmes soit avec toi !

Quelle meilleure conclusion pourrions-nous donner à nos études sur les tragédies de Beaumont et Fletcher que la traduction fidèle d'un morceau qui résume les qualités dominantes de leur théâtre, la poésie du style et des idées, le pathétique des situations et la noblesse des sentiments ?

CHAPITRE V

De la comédie dans le théâtre de Beaumont et Fletcher. — Les avocats, les hommes de loi, les médecins, les avares et les prodigues, les valets et les soubrettes, la femme légère et les maris jaloux sur la scène anglaise. — Le *Curé espagnol* et le *Légataire universel*. — Le drame pastoral, au seizième siècle, en Angleterre. — La *Fidèle Bergère* de Fletcher et le *Comus* de Milton.

I

Beaumont et Fletcher sont surtout célèbres par leurs tragédies. Néanmoins, comme la plupart de leurs contemporains, ils ont aussi composé des comédies proprement dites, sans parler de l'élément bouffon que renfermait nécessairement le drame de leur temps. Quelques-unes de ces comédies ont été représentées, de leur temps, avec autant de succès que leurs meilleurs drames, et sont encore restées au théâtre.

On ne peut dire cependant qu'ils eussent le génie comique. Comme nous l'avons remarqué, en nous occupant de leurs tragédies, ils manquaient de cette pénétration profonde qui observe le monde, pour en reproduire sur la scène le tableau fidèle, et qui sonde les replis cachés du cœur humain. Ils ne créèrent au-

cun type, ils ne surent donner une forme vivante à aucun des défauts de l'humanité. Ne cherchons rien dans leurs comédies qui ressemble aux portraits durables qu'Aristophane et Molière ont tracés. Ils n'étudient pas l'homme d'assez près pour déchiffrer l'énigme des caractères. Ce qui attire leur attention, ce qu'ils peignent, ce ne sont point les travers généraux de notre nature, les vices qui n'appartiennent ni à un siècle, ni à un pays, mais qui se retrouvent sur toute la surface de la terre, comme l'indice commun de notre infirmité originelle. Les traits éternels de notre physionomie leur échappent. Ils ne saisissent que le spectacle mobile et fugitif de la société contemporaine dont ils observent les agitations, les penchants manifestes, les ridicules publics, ou si, comme cela leur arrive souvent encore, ils sortent de leur pays et de leur temps pour choisir des sujets anciens ou étrangers, ils se dispensent de tout effort d'imagination, en empruntant les situations comiques aux auteurs qui les ont précédés.

Leur incroyable fécondité, la rapidité de leur improvisation ne suppose ni beaucoup d'art ni de grands scrupules. Leur but principal est d'amuser le public et, pour le satisfaire, tous les moyens leur sont bons. Rajeunir, rajuster de vieilles pièces écrites dans un style suranné, piller, un peu au hasard, les théâtres de l'Italie et de la France, et surtout celui de l'Espagne, coudre çà et là quelques lambeaux de Plaute et de

Térence : tels sont leurs procédés habituels. Ils cherchaient et ils obtenaient ainsi la variété qui excite l'intérêt et qui soutient la curiosité de la foule. Le champ qu'ils embrassent est immense ; sans rien approfondir, ils touchent à tout, ils nous donnent l'esquisse superficielle des mœurs de l'Europe entière et, dans le rapide panorama qu'ils déroulent sous nos yeux, ils réunissent pêle-mêle toutes les conditions, tous les vices, toutes les sottises, tous les ridicules dont ils ont eu connaissance.

Au milieu de tant d'objets, l'esprit ne sait où se fixer. Ici nous voyons le Déméa des Adelphes de Térence passer dans les rues de Londres, sous les traits d'un usurier anglais. Là, nous apercevons la figure d'un pédant barbouillé de grec que Molière appellera Trissotin et qui prononce déjà le joli mot d'Henriette :

Mariez-vous, ma sœur, à la philosophie [1].

Ailleurs un sacristain espagnol dicte d'avance un testament aussi plaisant que celui du *Légataire universel*. Ils n'oublient dans leur nombreuse galerie ni les avocats importants, ni les hommes de loi corrompus, ni les médecins ignorants et solennels, ni les avares, ni les prodigues, ni les pères économes, ni les fils dépensiers, ni les bourgeois niais, ni les valets im-

[1] « Mariez-vous à la science, » dit ce personnage à son domestique.

pudents, ni les soubrettes moqueuses, ni les femmes légères, ni les maris jaloux, dont nous entretient depuis si longtemps le théâtre moderne. Depuis le prince jusqu'au mendiant, toutes les classes de la société fournissent des personnages à ces comédies qui représentent le monde en abrégé.

Dans le *Promeneur de nuit*, on voit des voleurs véritables qui crochètent les serrures, font main basse sur les objets de leur convoitise et traversent le théâtre, emportant sur leurs épaules les coffres qu'ils ont enlevés. Fletcher compose le *Buisson des gueux*[1], en l'honneur des gueux de Flandre dont il décrit les mœurs au naturel. Il ne leur prête pas des goûts très-relevés, quoiqu'il en fasse les sauveurs de leur patrie. Il ne dissimule pas la voracité de leur appétit, leur penchant pour le hachis bouillant, pour la compote aux prunes, pour l'oie grasse et surtout pour les pommes cuites dans de la bière, avec du sucre et des épices. Il ne leur refuse même pas le talent de vider les poches des badauds avec une rare dextérité. L'un d'eux qui parcourt le pays en amusant le public par ses jongleries, change des balles en boulets qu'il fait sortir du nez des spectateurs et soulage adroitement tous ceux qui l'admirent de l'argent qu'ils portent sur eux. Fletcher ne nous fait pas grâce de l'argot qui leur

[1] On appelait *beggar's bush* un arbre bien connu, parce qu'il avait souvent servi d'abri aux mendiants, sur la gauche de la route qui va d'Huntington à Coxon.

sert de langue, il met dans leur bouche une foule d'expressions locales qui ont obligé les commentateurs à composer, pour cette pièce, un vocabulaire spécial.

Ces bohémiens ont du reste pour roi un comte déguisé qui n'aspire qu'à renverser l'usurpateur des Flandres; ils font, sous ses ordres, une foule de bonnes actions; pour expier leurs vols de grand chemin, ils arrachent à la mort le véritable héritier de la couronne, Godwin, qui se cache à Bruges sous le nom du marchand Florez, et, ce qui nous étonne encore plus, ils le préservent de la ruine, en lui prêtant cent mille écus sur leurs économies. Après tant d'exploits, ils terminent cavalièrement la pièce par l'épilogue suivant, que deux d'entre eux adressent aux spectateurs dans un style de circonstance.

PREMIER MENDIANT.

Nous sommes ici pour faire un épilogue. Mesdames, accordez-nous d'abord votre bienveillance; le reste suivra. Car les faveurs des femmes sont une source de bienfaits. Si vous êtes satisfaites, montrez votre gaieté, faites sortir vos yeux de vos masques.

DEUXIÈME MENDIANT.

Et faites briller votre beauté!

PREMIER MENDIANT.

Puissiez-vous ne jamais manquer de vêtements, de bijoux, de robes et de tout ce qui est à la mode!

DEUXIÈME MENDIANT.

Puissent les hommes que vous aimez ne jamais manquer de fortune ni d'éloqueuce pour vous plaire!

PREMIER MENDIANT.

Puissiez-vous, messieurs, ne jamais manquer d'habits neufs et solides, ni de liberté!

DEUXIÈME MENDIANT.

Puisse chaque marchand qui se trouve ici voir en sûreté sa pacotille!

PREMIER MENDIANT.

Et chaque honnête citoyen ses créances!

DEUXIÈME MENDIANT.

Puissent les gens de loi obtenir de bons clients!

PREMIER MENDIANT.

Et les clients de bons conseils!

DEUXIÈME MENDIANT.

Que tous les joueurs qui sont ici aient une heureuse chance!

PREMIER MENDIANT.

Et les ivrognes de bon vin!

DEUXIÈME MENDIANT.

Les gourmands des plats qui flattent leur goût et leur palais!

PREMIER MENDIANT.

Les bonnes veuves de tendres maris!

DEUXIÈME MENDIANT.

Les jeunes filles des prétendants de choix!

PREMIER MENDIANT.

Puissent les sages-femmes avoir le cœur joyeux!

DEUXIÈME MENDIANT.

Et tous bien applaudir!

On a cru innover de nos jours, en mettant sur la scène des chiffonniers vertueux et des voleurs intéressants. Il y a plus de deux siècles que les auteurs dramatiques anglais avaient trouvé ce moyen de plaire au peuple, en relevant, il est vrai, le sujet par des scènes et par des caractères historiques, tandis que nous nous contentons de la réalité toute nue. Dans la comédie du *Pèlerin*, Fletcher nous décrit sans aucune précaution oratoire, un hôpital de fous où les aliénés vont, viennent, chantent et crient. La folie de l'un consiste à demander sans cesse à boire : le poëte n'a pas besoin de dire que c'est un Anglais. Un autre, qu'on reconnaît pour un Flamand, réclame du fromage et des oignons. Une jeune fille contrefait la folle, tandis qu'un jeune homme, qui déraisonne, prétend jouir de toute sa raison et se plaint d'être injustement détenu. La scène où ce fou, qui a paru très-sensé à plusieurs personnes et qu'on est sur le point d'élargir, compromet son élargissement par un accès de folie, semble calquée sur la nature.

TROIS GENTILSHOMMES, L'ÉTUDIANT fou, LE DIRECTEUR DE L'HOSPICE, PÉDRO.

PREMIER GENTILHOMME.

Je vous assure, monsieur, que le cardinal vous en veut de garder ce jeune homme.

LE DIRECTEUR.

J'en suis fâché jusqu'au fond du cœur. Si vous le trouvez raisonnable, je vous en prie, emmenez-le.

DEUXIÈME GENTILHOMME.

Nous ne pouvons trouver chez lui aucun dérangement d'esprit, rien de décousu ni de heurté dans toutes ses réponses. Toutes ses lettres sont pleines de sagesse, d'instruction et d'un beau style.

LE DIRECTEUR.

Ne vous y trompez pas, monsieur, observez seulement son regard.

PREMIER GENTILHOMME.

Son chagrin et son emprisonnement peuvent y avoir marqué leur empreinte.

LE DIRECTEUR.

Je vous en prie, parlez-lui de nouveau.

DEUXIÈME GENTILHOMME.

Cela ne sera pas nécessaire. Nous l'avons étudié assez longtemps, et, s'il avait quelque dérangement d'esprit, nous nous en serions aperçus.

PÉDRO.

Un jeune homme de bonne mine! Ce serait dommage, si une si lourde croix pesait sur lui.

DEUXIÈME GENTILHOMME (s'adressant à l'étudiant).

Vous ne sentez aucune maladie?

L'ÉTUDIANT (fou).

Aucune, monsieur, grâce au ciel, ni rien qui trouble mon intelligence.

PREMIER GENTILHOMME.

Dormez-vous les nuits?

L'ÉTUDIANT.

Aussi doucement et aussi tranquillement qu'aucun homme.

DEUXIÈME GENTILHOMME.

N'avez-vous pas des rêves effrayants?

L'ÉTUDIANT.

Quelquefois, comme tout le monde en a, quand on se met au lit, l'estomac chargé de crudités.

PREMIER GENTILHOMME.

N'avez-vous pas été blessé dans vos affections par un ami, par un parent, méprisé de celle que vous aimez?

L'ÉTUDIANT.

Non, en vérité, monsieur, je n'ai jamais eu une foi assez faible, assez peu robuste pour douter de mes amis et de mes parents, et, quant à l'amour, à moins qu'il n'y en ait dans les études que je fais, je crois que je ne sais ce que c'est.

PREMIER GENTILHOMME.

Cet homme est en parfait état; je n'ai jamais causé avec un interlocuteur plus calme.

LE DIRECTEUR.

Vous vous apercevrez du contraire.

PREMIER GENTILHOMME (au directeur).

Je crois vous dire la vérité, monsieur; je pense que vous le retenez ici pour lui apprendre la folie. Voici un billet de monseigneur le cardinal qui vous donne décharge de sa personne.

(A l'étudiant.)

Quant à vous, monsieur, venez avec nous.

L'ÉTUDIANT.

Je vous remercie. Adieu, directeur.

LE DIRECTEUR.

Adieu, Stéphane. Hélas! pauvre garçon!

PREMIER GENTILHOMME.

Quels coups de vent, quelles rafales ou plutôt quelles tempêtes il y a eu dans l'air, ces trois jours-ci! Quelle obscurité, quelle chaleur et quelle révolte des éléments! Cela devient encore plus fort.

LE DIRECTEUR.

Ç'a été un furieux mauvais temps.

PREMIER GENTILHOMME.

Dieu garde la barque de mon vieil oncle! J'ai une pacotille.

DEUXIÈME GENTILHOMME.

Et moi aussi, plus que je ne voudrais perdre.

L'ÉTUDIANT.

Est-ce que vous avez peur?

LE DIRECTEUR.

Regardez-le bien, messieurs.

DEUXIÈME GENTILHOMME.

Merci de moi! Comme ses yeux sont égarés!

LE DIRECTEUR.

Dites-moi maintenant comment vous le trouvez. Est-il en si parfait état que vous le croyiez?

L'ÉTUDIANT.

La mer vous épouvante-t-elle?

LE DIRECTEUR.

Maintenant vous avez mis le doigt dessus.

L'ÉTUDIANT.

Craignez-vous les flots?

PREMIER GENTILHOMME.

Qu'a-t-il? Qu'est-ce qui l'a excité?

L'ÉTUDIANT.

Ne tremblez pas! Que la voix de la tempête ne frappe

pas vos cœurs d'épouvante ! Laissez-la souffler, souffler ! Laissez les nuages se livrer bataille, laissez les vapeurs de la terre se révolter, la mer se soulever en horribles montagnes et retomber ensuite ! Sur le dos d'un Dauphin, je ferai tout trembler, car je suis Neptune.

LE DIRECTEUR.

Maintenant, que pensez-vous de lui ?

DEUXIÈME GENTILHOMME.

Hélas ! pauvre garçon !

L'ÉTUDIANT.

Votre barque traversera tout; il n'y aura pas une eau assez hardie pour la détourner de sa course. Je la verrai en sûreté. Ma puissance fendra les flots devant elle.

De tels faits se produisent tous les jours dans les hôpitaux de fous. On voit souvent des malades qui étonnent les visiteurs par la lucidité de leur intelligence, jusqu'au moment où un mot imprudent leur rappelle l'idée fixe qui cause leur folie. On se demande seulement si une scène de ce genre, qui ne serait pas déplacée dans un roman, convient aussi bien à la comédie.

II

Nous avons cité ces exemples, entre tous, pour donner une idée de la variété des sujets qu'abordent Beaumont et Fletcher. Cette fécondité est un premier mérite qui, sans tenir lieu des qualités qui leur man-

quent, explique cependant la popularité de leur théâtre.

Ils en ont d'autres encore, d'un ordre plus élevé. Si ce ne sont pas des observateurs très-profonds, ils possèdent du moins à un rare degré une des qualités les plus essentielles du poëte comique, la verve. Leurs pièces tombent souvent dans la farce, sans être jamais ni froides ni ennuyeuses. L'imagination ne leur fait pas défaut. Ils poussent aussi loin que les Espagnols le talent d'inventer des péripéties, de multiplier dans un même sujet les situations plaisantes et d'embrouiller si bien les fils de l'intrigue que le lecteur, qui se demande à chaque instant comment il pourra sortir de ce labyrinthe, attend, avec une curiosité croissante, la lumière du dénoûment. Leur théâtre ne renferme, à vrai dire, aucune comédie de caractère ; mais ils réussissent dans la comédie d'intrigue.

Plusieurs de leurs œuvres ont paru si plaisantes qu'elles sont restées au répertoire ; d'autres ont été imitées par les auteurs comiques du dix-septième et du dix-huitième siècle. Dryden et Congrève ont puisé d'excellentes scènes dans ces vieilles comédies. C'est là qu'il faut chercher, aussi bien que dans le théâtre de Ben Jonson, le tableau des mœurs de l'Angleterre, au seizième siècle, l'écho fidèle des opinions courantes, des idées à la mode, des préjugés populaires, l'image des ridicules, la parodie des pièces du jour.

On y parle de tout et on n'y épargne ni les choses ni les hommes. La cour elle-même, qui ne s'en est point offensée, y est l'objet des plus vives épigrammes. Beaumont et Fletcher décochent contre les courtisans bien des traits acérés. Ils leur reprochent souvent leur lâcheté, injure grave dans tous les temps, mais surtout lorsqu'elle s'adresse à des gentilshommes qui portent l'épée.

« Donnez-moi, dit un des personnages d'une comédie, un courtisan qui se bat; je l'aimerai pour la rareté du fait; à notre époque, il n'en naît pas tous les jours[1]. » Il fallait que les deux poëtes fussent bien sûrs de leur popularité et de l'appui du parterre, pour hasarder de si mordantes plaisanteries, en présence de ieunes seigneurs qui, comme sur notre théâtre, remplissaient le devant de la scène.

Dans les pièces postérieures à la mort d'Élisabeth, les femmes sont plus maltraitées encore que la cour. Sur ce chapitre, la verve des poëtes ne tarit pas. Tantôt ils se moquent de la femme dédaigneuse, qui n'est mariée qu'à elle-même, qui ne se met au lit qu'avec elle-même et qui chasse tous les prétendants. Tantôt ils peignent le mépris qu'elle inspire à son tour aux âmes fières : « J'aimerais mieux, dit un jeune homme, la fièvre et une soif continuelle; j'aimerais mieux abréger mes jours par la boisson et raffoler des que-

[1] *Le Frère aîné.*

relles, que d'être entraîné à l'aimer[1]. » Un amant qu'on provoque en duel, en attaquant l'honneur de sa maîtresse, répond : « Je puis me battre, mais jamais pour une femme. Si vous m'apportez un plus noble motif de tirer l'épée, je suis à vous[2]. » Un capitaine vénitien, complétement dépourvu de galanterie, voudrait écraser toutes les femmes en une, comme une vermine. Ailleurs Beaumont et Fletcher s'égayent aux dépens des femmes nerveuses, sujettes aux évanouissements. « Celles-là, dit un homme d'esprit, ne s'évanouissent jamais sans témoins ; il n'y en a pas qui tombent en syncope dans leur chambre, lorsque personne ne peut les voir. »

Nous savons déjà que les deux poëtes ne respectent pas plus la pudeur que ne l'exigeait la délicatesse du public. Ils ne craignent point d'attribuer aux femmes un langage et des actions cyniques. Bien des traits du caractère féminin que leur fournissait la comédie ancienne ou que devait saisir après eux la comédie moderne, sont indiqués dans leur théâtre. La courtisane y joue un grand rôle, comme dans les pièces de Plaute et de Térence. L'intrigante y déploie son habileté de bas étage. L'une d'elles, Estifania, une des plus amusantes coquines de ces comédies, exploite plaisamment un soldat espagnol qu'elle a fait tomber dans ses filets. Elle sert une grande dame ; pendant un voyage

[1] *La Femme dédaigneuse.*
[2] *Idem.*

de sa maîtresse, elle a la garde d'une magnifique maison qu'habite celle-ci; elle y reçoit son amant qu'elle éblouit de tout le luxe de l'ameublement, auquel elle offre la table la plus recherchée; elle lui fait croire que ce logis lui appartient; elle lui persuade facilement de se dépouiller de son bagage, de l'or qu'il vient de gagner à la guerre, et quand elle l'a complétement mis à sec, elle disparaît [1]. La coquette y figure aussi, avec tous ses artifices. L'une affecte l'indifférence, pour se faire aimer davantage, s'évanouit lorsque son amant veut la quitter, et l'accueille par un éclat de rire, lorsqu'il tombe à ses genoux [2]. L'autre fait la chasse aux maris et finit par en trouver un [3].

Beaumont et Fletcher connaissent Boccace; ils imaginent à son exemple ou ils empruntent à ses contes quelques-uns de ces excellents tours que les femmes jouent à leurs maris et dont Molière conserve la tradition. Une de leurs scènes les plus plaisantes roule sur les artifices d'une femme mariée à un homme vieux, avare et jaloux, du nom de Lopez. Cette Agnès très-courtisée, quoique surveillée de très-près, aime un gentilhomme nommé Claudio; celui-ci lui fait une visite amoureuse, lorsque survient un vieil officier galant, qui offre régulièrement son cœur à la dame, sans avoir obtenu jusqu'ici le moindre succès. Isa-

[1] *Rule a wife and have a wife.*
[2] *La Femme dédaigneuse.*
[3] *La Chasse à l'Oie sauvage.*

belle, en voyant entrer cet importun, cache Claudio et affronte bravement une nouvelle déclaration. Mais, pour comble de malheur, elle aperçoit à peu de distance son mari qui rentre chez elle. Elle est perdue, si ce jaloux trouve un amant au comptoir et un autre dans sa chambre. Que faire? Aussitôt elle prend son parti, avec présence d'esprit. « Tirez l'épée, dit-elle au vieux soldat qui connaît la jalousie du mari, mettez-vous dans une furieuse colère et sortez de chez moi, en proférant des injures. » Le galant obéit, sort en furieux, passe devant le mari sans lui dire un mot, et le laisse tout ébahi de cette étrange sortie. Le mari demande à sa femme l'explication de ce qu'il vient de voir; elle lui répond, en allant tirer Claudio de sa cachette : « Le pauvre jeune homme s'est réfugié ici, dit-elle, poursuivi par le capitaine qui avait l'épée nue à la main et qui menaçait de le tuer, je ne sais pour quel motif. L'hospitalité est un devoir auquel vous m'auriez reproché de manquer. » Puis, sans tarder, avant que le jaloux soit revenu de sa surprise, elle pousse son amant hors de la maison et lui ouvre une porte de derrière, comme pour le dérober à la fureur de l'ennemi.

C'est la même Isabelle qui, comme une héroïne de Boccace, attache à son doigt une ficelle pour guider Claudio vers sa chambre. Lopez, qu'elle n'attendait pas, rentre et trouve ce moyen de communication qui lui donne l'éveil. Il se propose d'assommer dans son lit son infidèle moitié

et d'appeler ensuite tous ses voisins, pour jouir de la confusion de la coupable. Mais Isabelle, prévoyant le danger, a mis à sa place un domestique qu'elle paye pour recevoir les coups sans rien dire, et lorsque son mari furieux arrive chez elle avec une nombreuse assemblée, pour la couvrir de honte, elle se montre à tout le monde, le visage frais, calme, sans aucune trace de meurtrissure, et accable Lopez de reproches. Cette situation rappelle une scène comique de *George Dandin*.

On rencontre quelquefois dans les comédies de Beaumont et de Fletcher ces soubrettes vives, alertes, promptes à la riposte, impitoyables pour les sottises de leurs maîtres, mais très-secourables aux amants malheureux, dont notre théâtre a rendu le rôle si piquant. L'une d'elles, voyant la jeune fille dont elle sert les amours poursuivie par un père irrité jusque dans une maison d'aliénés, imagine de faire passer celui-ci pour fou, profite de la violence de son caractère pour lui faire faire quelques actions extravagantes et le livre au directeur de l'hospice qui le revêt de la camisole de force.

Cette longue galerie de portraits de femmes se termine par celui d'une savante, type déjà populaire sous le règne d'Élisabeth où les dames de la cour, à l'exemple de leur souveraine, se piquaient d'érudition.

Dans la *Chasse à l'Oie sauvage*, un jeune homme fort hostile au mariage, décrit ainsi un *bas bleu* qu'on

veut lui faire épouser : « Cette créature aura certainement, lorsqu'elle sera mariée, la très-étrange manie, la très-étrange habitude d'admirer tout ce qu'elle fait et dit ; ce ne sera pas supportable. Je ne pourrai pas lui parler la langue vulgaire ni lui crier : A toi ! Kate. Je ne pourrai pas manger mon dîner, sans un assaisonnement de sentences. Avoir son bœuf saupoudré de maximes : voilà un singulier régime ! Mon fils aîné s'appellera à coup sûr M. Aristote, grand maître de métaphysique ou quelque chose de semblable ; le second, Solon, le plus grand des législateurs ; et il faudra que j'aille chercher des parrains en Égypte, ce qui ne sera pas un petit embarras. Ma fille aînée sera une Sapho ou quelque ennuyeuse poëtesse du même genre, qu'on mettra à l'aiguille, malgré Minerve. Mes chiens aussi auront tous des noms, des noms de Laconie, Lelaps, Mélampus. On ne les nommera plus ni Fox ni Baudifau. Moi, me marier à une maussade collection de sentences, à une femme qui pèse ses paroles et sa conduite dans les balances dorées du pédantisme ! Plutôt me pendre ! »

Les savants aussi ont leur tour. Beaumont et Fletcher se moquent agréablement du pédantisme que la renaissance développa en Angleterre, dans toutes les classes. Ils introduisent sur la scène des prêtres lettrés qui citent Térence plus volontiers que les Pères de l'Église ; des poëtes parasites vendant des louanges pour un dîner, et calomniant, avec force citations,

ceux qui leur refusent l'aumône de leur table; des bourgeois fanatiques du grec et du latin dont ils ne peuvent comprendre un mot, et de pauvres diables qui pâlissent, sans profit, sur les in-folio.

Dans *Esprit sans argent*, un personnage demande quel est l'individu qu'il voit occupé à travailler : « C'est un mendiant instruit, répond-on, un savant pauvre. — Comment vit-il ? — Comme les vers; il ronge les vieux livres. » Dans l'*Esprit à plusieurs pointes*, un jeune étudiant, tout frais émoulu, qui sort des bancs de l'Université, bégaye successivement du latin, du grec et du syriaque. Dans chacune de ces langues, il sait un certain nombre de phrases convenues; mais, dès qu'on veut obtenir de lui qu'il improvise, il reste court.

Dans le théâtre de Beaumont et de Fletcher, on voit, comme dans Molière, des médecins qui abusent du jargon scientifique. C'est un trait d'une vérité éternelle. Rien de plus commun, en effet, que d'entendre les plus ignorants d'entre eux cacher leur nullité sous quelques mots sonores que la foule ne comprend pas. Il y a, dans *Monsieur Thomas*, une consultation plaisante de trois médecins sur une maladie dont aucun d'eux ne soupçonne la nature morale.

PREMIER MÉDECIN.

C'est une pleurésie, je le vois.

SECOND MÉDECIN.

Je tiens plutôt cela pour un *tremor cordis*.



TROISIÈME MÉDECIN.

Avez-vous remarqué les déjections? C'est une fièvre très-pestilentielle et contagieuse, un excès, un maudit excès d'humeur; il faut saigner.

PREMIER MÉDECIN.

Nullement.

TROISIÈME MÉDECIN.

Je dis qu'il faut le saigner.

PREMIER MÉDECIN.

Et moi je dis que c'est dangereux, quand le malade est si faible d'avance et la nature tombée si bas; des lavements, des lavements froids.

DEUXIÈME MÉDECIN.

Maintenant, avec votre permission, je proposerai un vomitif. Enlevez la cause, vous enlevez l'effet. L'estomac est malade et gorgé; la poche aussi est enflammée.

TROISIÈME MÉDECIN.

Non, non, nous guérirons cela par des lénitifs. Une nature si affaissée ne supporte aucun remède violent.

Les gens de loi ont eu rarement, dans l'ancien théâtre, la sympathie des auteurs comiques. Beaumont et Fletcher, suivant le goût du jour et l'habitude de leur profession, leur décochent en passant plus d'un trait piquant : « Soyez riche, dit un avocat à son client dans le *Curé espagnol*, payez les hommes de loi et faites votre choix. Y a-t-il quelque bien, quelque plaisir, quelque profit, quelque vengeance dont vous ayez envie? Tout cela vous appartient. J'aurai des témoins en grande quantité et tout prêts. »

Un autre légiste, qui donne son nom à une comédie[1], s'attire une foule de mésaventures. Après un duel, dans lequel il a été engagé par hasard et où il a blessé son adversaire, la fumée du combat lui monte à la tête, il prend un air belliqueux, il veut se battre à tout propos avec tout le monde et il va jusqu'à envoyer un cartel à un vieux juge avec lequel il a quelque difficulté.

On décide un cousin du juge à accepter le défi, et les témoins des deux adversaires, pour mystifier le bouillant avocat, leur déclarent que, suivant l'usage, il faut se battre en chemise; puis, après leur avoir fait mettre habit bas, par un froid piquant, ils les engagent à plaider chacun leur cause, avant d'en venir aux mains. Et, pendant que les malheureux pérorent en grelottant, ils se sauvent avec les épées. Après cette expédition, l'homme de loi, dont chacun se moque, tombe dans un guet-apens où il reçoit des coups de bâton.

Comme il arrive souvent dans la comédie, à laquelle on a fait plus d'une fois ce reproche, les personnages comiques les plus amusants ne sont pas les plus honnêtes; l'esprit n'est pas toujours du côté de la vertu. Beaumont et Fletcher donnent quelquefois les rôles les plus spirituels et les plus gais à des coquins qui ne mériteraient pas d'exciter notre intérêt, mais que leur

[1] *Le Petit Légiste français.*

verve comique nous fait aimer. Un M. Thomas, d'une de leurs comédies, joue le même rôle que Scapin, non pas pour extorquer de l'argent, mais pour regagner l'amour d'une jeune fille que ses désordres et ses débauches ont détachée de lui; afin de l'attendrir, il se déguise en femme, au point de n'être plus reconnaissable; il feint d'être malade et il finit par employer le grand moyen dont se sert la Comédie française; il se fait apporter sur la scène, enveloppé de linges, comme s'il avait eu la jambe cassée en tombant d'une fenêtre; et, dans ce triste état, auquel il ne paraît pas devoir survivre, il demande son pardon.

Dans *Esprit sans argent*, le dissipateur Valentine, personnage peu recommandable du reste, fait à chaque instant des sorties plaisantes. Son frère, qu'il a ruiné par ses prodigalités, lui demande un jour cent guinées. « Cent guinées! répond-il, mais c'est plus qu'un homme ne peut dire qu'il possède. Crois-le, je te le dis, il n'y a pas dans le monde une pareille somme. Il y a peut-être bien quarante schellings maintenant à l'hôtel de la Monnaie, et c'est un trésor. J'ai vu une fois cinq guinées; mais, laisse-moi te le dire, c'est aussi extraordinaire qu'un veau à cinq jambes. » Un autre jour il conseille à un malheureux qui meurt de faim de se mettre à écrire pour vivre : « Quel besoin a-t-on, lui dit-il, de savoir gagner de l'argent? il y a trois cents élégants à Londres qui vivent fort bien, glorieusement même, qui sont la meilleure société de

la ville. Demandez-leur quelles terres ils ont, quelles redevances annuelles. Il s'agit bien de cela, il s'agit d'intéresser le public. »

III

Il est curieux d'apprendre, par les comédies du seizième siècle, ce que pensaient alors les Anglais des mœurs françaises et ce qu'ils en connaissaient. Quelques-uns des sujets qu'ont traités les deux poëtes appartiennent à la France par le lieu de la scène et par les noms des personnages. Malgré les préjugés populaires et le souvenir récent des longues guerres qui avaient armé les deux pays l'un contre l'autre, nous n'y sommes ni maltraités ni défigurés. Les traits de couleur locale n'y abondent pas; les idées anglaises percent souvent à travers une action française; mais nous reconnaissons presque partout la physionomie vraie de nos ancêtres.

Il est déjà question, dans cet ancien théâtre, de la grâce avec laquelle les femmes de France s'habillent : vieille réputation que nos modes leur conservent, en faisant le tour de l'Europe. On nous y accuse d'être aussi faciles à décourager qu'ardents dans nos entreprises. « Soyons de vrais Français, dit un des personnages du *Frère aîné*, violents dans l'attaque, mais lorsque nos folies sont repoussées par la raison, sa-

chons battre en retraite et ne plus jamais nous mettre en avant. » Les qualités principales qu'on nous y attribue sont d'être très-chatouilleux sur le point d'honneur, duellistes de profession et pleins de galanterie pour les femmes. On n'y oublie pas notre penchant à flatter nos rois, sentiment national qui a toujours rendu chez nous l'exercice du pouvoir absolu si facile. « Je suis Français, dit quelque part un des personnages de ce théâtre ; et la plupart d'entre nous sont nés courtisans. » Saint-Simon n'aurait pas mieux dit.

Beaumont et Fletcher ont bien observé, lorsqu'ils mettent en scène des Français, ce ton de politesse cérémonieuse qui nous distinguait alors de toute l'Europe. Citons, comme exemple, une excellente scène du *Petit Légiste français.*

Un jeune gentilhomme, du nom de Dinant, qui aimait tendrement une jeune fille à qui il avait promis de l'épouser, se voit frustré de cet espoir par le père de son amante qui la marie, malgré elle, à un vieillard. Pour se venger, il se place sur le passage de la noce, et il insulte en public la famille des deux nouveaux époux. Après un tel scandale, un duel devient inévitable. Beaupré, frère de la jeune personne, et Verdone, neveu du mari, vont demander raison à Dinant et à son ami Cléremont. Ils le font avec une courtoisie qui frise le ridicule.

BEAUPRÉ, VERDONE, DINANT, CLÉREMONT.

BEAUPRÉ.

Monsieur Dinant, je suis heureux de vous rencontrer.

DINANT.

A vos ordres, monsieur.

VERDONE.

Mon cher monsieur Cléremont, j'ai longtemps désiré être mieux connu de vous.

CLÉREMONT.

Mon désir répond au vôtre, monsieur.

BEAUPRÉ.

Monsieur, j'ai toujours estimé que vous étiez véritablement noble, et je déclare que j'aurais été très-fier d'avoir l'honneur de vous appeler mon frère ; mais la volonté de mon père m'a refusé ce bonheur. Je sais qu'il n'y a point d'homme qui puisse commander à ses passions ; aussi je ne me permets pas de condamner le langage peu modéré dont il vous a plu de vous servir dernièrement vis-à-vis de mon père et de ma sœur. Mais l'un est un vieillard, l'autre une femme, et je suis désolé que mon honneur m'oblige à vous prier de me faire la faveur de m'accorder un rendez-vous, l'épée à la main, à un mille de la ville.

DINANT.

Votre demande m'honore infiniment. Je serai heureux de vous attendre.

BEAUPRÉ.

Oh ! monsieur, vous m'apprenez comment il faut parler. L'heure ?

DINANT.

Demain au lever du soleil, si cela vous convient.

BEAUPRÉ.

Le lieu ?

DINANT.

Près de la vigne, à l'est de la ville.

BEAUPRÉ.

Parfait! Ce gentilhomme, s'il vous plaît, me tiendra compagnie.

CLÉREMONT.

A merveille! de mon côté, au nom de mon ami, je serai à sa disposition.

VERDONE.

Vous me trouverez exact à mon devoir.

BEAUPRÉ.

Bonjour, messieurs.

DINANT.

A vos ordres.

CLÉREMONT.

Heureux de vous servir!

(Beaupré et Verdone sortent.)

Je pense qu'il n'y a pas un peuple, sous le ciel, qui coupe la gorge de ses ennemis avec autant de compliments et aussi poliment que nous.

Beaumont et Fletcher, on le voit, parlent de nous en bons termes et nous ménagent plus que leurs compatriotes; car, pendant qu'ils nous attribuent des mœurs élégantes, ils ne manquent pas une occasion d'accuser les Anglais d'ivrognerie. Nous pourrions nous plaindre seulement que dans le *Noble*, dont l'intrigue est plaisante, ils aient prêté aux plus grands personnages de la noblesse française un rôle indigne d'eux.

Nous y voyons des Longueville, des Beaufort et des Châtillon qui se liguent pour débaucher une femme de province et pour faire accroire à un sot plein de vanité, à une espèce de bourgeois gentilhomme, qu'il a été nommé successivement par le roi, baron, comte, marquis et duc. Au dernier acte, le duc de Beaufort épouse une femme de chambre.

IV

On retrouve dans toutes ces comédies, au milieu des peintures morales, l'écho des préoccupations de chaque jour, le souvenir des événements qui frappaient vivement l'attention publique, des allusions à l'histoire et mille détails sur quelques personnages célèbres du temps. Il y est souvent question des guerres que soutenaient les protestants; on y parle du fameux siége d'Ostende qui dura de 1601 à 1604, on y rappelle la bataille de Newport qu'avait gagnée Maurice de Nassau sur les Espagnols, et même en remontant à une époque antérieure, on y donne un regret à la mémoire du roi Sébastien de Portugal tué en Afrique, dans la sanglante bataille d'Alcazar : malheur qui avait eu dans toute l'Europe un long retentissement et qui touchait surtout l'Angleterre, parce qu'un Anglais de distinction, Stukeley, avait péri à côté du prince. Ici Amsterdam est citée comme la ville la plus libre du

monde et le refuge de toutes les sectes nouvelles. Là, on fait mention des premiers journaux qui aient été écrits en Europe, et des deux foires qui se tenaient chaque année à Francfort. Ailleurs il est question du massacre d'Amboyne, dans les Indes orientales, où des Anglais avaient été égorgés par ordre d'un gouverneur hollandais.

Les auteurs comiques se moquent du goût de leurs compatriotes pour les voyages. Ils accordent les honneurs de la caricature à un voyageur fort connu du temps, Thomas Coryate, qui avait parcouru à pied un grand nombre de pays, qui était allé du nord de la France à Venise et qui depuis visita également à pied les Indes et la Perse. Quoique fort instruit, ce personnage prêtait au ridicule par sa vanité et par l'importance qu'il attachait aux détails les plus insignifiants de ses voyages. Il faisait précéder ses œuvres des vers que lui adressaient les poëtes du temps, et particulièrement Ben Jonson, sans se douter que ceux-ci laissaient percer l'ironie sous leurs éloges. On se moque de lui, surtout parce qu'il a introduit en Angleterre l'usage de la fourchette, rapporté d'Italie : innovation utile, mais qui excitait alors l'hilarité générale. Beaumont et Fletcher le représentent sous le nom grotesque d'Onos (l'âne), traversant la Hongrie, avec les aliments auxquels le voyageur en est souvent réduit, après une longue marche, « avec un morceau de fromage, des choux froids dans un sac de cuir, du lait caillé qui an-

rait choqué même un Irlandais, et du pain cuit au temps de César, pour les besoins de l'armée! » Dans une autre pièce, nous trouvons le portrait de Kelly, chimiste du temps, qui, comme tous ses confrères, passait pour faire de l'or.

Occupés, comme ils l'étaient, des affaires du jour, il n'est point étonnant que les deux poëtes aient rempli leurs pièces d'allusions aux œuvres dramatiques de leurs contemporains. Le théâtre était, en effet, leur élément; ils suivaient d'un œil plus attentif ce qui s'y passait que les événements du monde politique, ils se moquaient volontiers de ce qu'ils n'avaient pas fait eux-mêmes et, avec une malice sans fiel, ils s'égayaient souvent aux dépens de leurs rivaux. Ils saisissaient surtout avec esprit le côté ridicule des situations tragiques, pour en faire la parodie, comme on la fait aujourd'hui sur nos petits théâtres. Ils prennent plus d'une fois Shakspeare à partie, non sans succès.

Dans la *Femme dédaigneuse*, un intendant disgracié et réduit au désespoir s'écrie, en rappelant la mort d'Ophélie : « Je vais d'abord courir comme un fou; et, si cela n'excite aucune pitié, je me noierai, pour devenir l'objet d'une fort triste chanson. » Dans le *Petit Légiste français*, un personnage qui voit l'avocat ridicule sur le point d'être bâtonné, faute d'une épée, parodie le mot tragique de Richard III : « Mon royaume pour un cheval! » en s'écriant : « Mon royaume pour une épée! » Ailleurs on fait un calembour sur la mort de Falstaff.

Dans le *Chevalier du pilon brûlant*, les deux poëtes se moquent, par la bouche d'un bouffon, de l'apparition de l'ombre de Banquo à Macbeth. Jasper, qui aime la fille d'un marchand, sans pouvoir obtenir sa main, se fait passer pour mort, afin d'enlever sa maîtresse, et se déguise en esprit pour adresser au père intraitable des menaces plaisantes. « Lorsque tu seras à ta table avec tes amis, lui dit-il, le cœur joyeux, le ventre gonflé par le vin, je viendrai, au milieu de tout ton orgueil et de ta joie, invisible pour tout le monde, excepté pour toi seul, et je murmurerai à ton oreille une si triste histoire que tu laisseras tomber la coupe de ta main, et que tu resteras aussi muet et aussi pâle que la mort elle-même. »

Cette pièce du *Chevalier du pilon brûlant* touche à une question littéraire; c'est une satire dirigée contre les poëmes et les romans chevaleresques dont le seizième siècle fut inondé. Elle parut, dit-on, en 1613, huit ans après la première partie du *Don Quichotte* de Cervantes et un an après une pièce d'Heywood, sur un sujet analogue, intitulé : *Les Quatre Apprentis de Londres et la conquête de Jérusalem.* A l'imitation du romancier espagnol, les deux poëtes anglais attaquent, avec les armes de l'esprit moderne, les institutions vieillies du moyen âge et livrent au ridicule ceux qui les chantent encore et qui en conservent le culte. Plus d'un trait mordant atteint Spencer, le poëte favori de la cour d'Élisabeth, génie brillant, auquel il n'a man-

qué, pour rester populaire, que de choisir un meilleur sujet. La foule, en effet, même au seizième siècle, ne lisait pas la *Reine des Fées* et, parmi les Anglais modernes, on pourrait compter ceux qui l'ont lue. Fletcher ne voulait pas ridiculiser l'illustre écrivain qu'il désigne ailleurs, dans la *Fidèle Bergère*, sous le nom de Dorus, comme le Dieu de la mélodie. Mais il signalait le côté faible de l'œuvre et les inconvénients inévitables d'un sujet usé. Que pouvait-on dire sur la chevalerie, après le Tasse et l'Arioste? Qui d'ailleurs, depuis les inventions modernes, depuis le perfectionnement prosaïque du mousquet et du canon, s'intéressait encore aux coups de lance du roi Arthur et de ses compagnons? Le temps des fables était passé.

Le *Chevalier du pilon brûlant* n'est que l'idée de Don Quichotte mise au théâtre. Le cadre adopté par les deux poëtes rend la plaisanterie plus piquante encore. Ils mettent sur la scène le public et les acteurs; en face des spectateurs véritables, ils placent des spectateurs supposés qui assistent, pour leur compte, à la représentation, qui critiquent à tort et à travers et qui interviennent à chaque instant dans l'action, pour dire le mot du parterre. Ce public de convention se compose d'un marchand de Londres et de sa femme, vrais types bourgeois, auxquels Beaumont et Fletcher n'accordent pas plus d'intelligence que n'en a, en général, le vulgaire. L'honnête couple sort de sa boutique pour aller au théâtre et demande à grands cris un sujet qui

l'intéresse, une action qui soit à sa portée et des personnages de sa connaissance; il verrait volontiers des épiciers sur la scène, et il réclame cette faveur des deux poëtes qui la lui octroient généreusement. Contents du succès de leur démarche, le marchand et sa femme offrent aux auteurs le service de leur apprenti, Ralph, qui pourra représenter au naturel les mœurs de leur classe.

Après ce préambule, on s'attend à une intrigue vulgaire. Mais c'est là le côté plaisant de la situation. La poésie chevaleresque a fait des ravages jusque dans les rangs de la bourgeoisie. Les épiciers, ravis par la lecture des romans, oublient le poivre et la cannelle pour songer aux lointaines aventures, aux expéditions héroïques, aux princesses enchantées et aux châteaux forts gardés par les géants. L'apprenti Ralph prend possession de son rôle, non point en vendant de la marchandise aux clients, mais en se décorant lui-même des insignes de la chevalerie. Ce héros improvisé transforme en écusson l'instrument de sa profession; il fait peindre sur son bouclier un pilon enflammé et il en porte le nom. Comme un chevalier ne marche pas sans écuyer, il destine cet honneur à un de ses camarades, et il complète sa suite en conférant la dignité de nain au plus petit des apprentis.

Ralph, qui sait si bien s'affubler du costume de Don Quichotte, connaît aussi à merveille le jargon de la chevalerie; il n'emploie que les termes les plus no-

bles; il apprend à ses serviteurs qu'il faut appeler toutes les femmes « ma belle dame, » toutes les forêts « déserts » et tous les chevaux « palefrois. » Ces instructions données, lorsqu'il a équipé tout son monde, il se met en campagne pour courir les aventures. Alors commence une série d'expéditions plaisantes imitées du roman espagnol. Tous les malheurs fondent sur le chevalier et sur sa suite. Il se mêle, comme son modèle, de redresser les torts; mais, dans ce métier dangereux, il reçoit plus de coups de bâton qu'il ne donne de coups d'épée. Il prend pour un géant un innocent barbier qui le met à la porte de chez lui. Il croit partout reconnaître les mœurs chevaleresques et, quand il arrive dans une méchante auberge, il salue l'hôte et l'hôtesse comme les habitants d'un château. Son illusion dure jusqu'au moment où on lui réclame douze schellings pour le payement de son écot : infraction grave aux lois de l'hospitalité. Ses mésaventures font beaucoup rire, et ce qui les rend plus amusantes encore, c'est l'intervention du bourgeois et de sa femme qui, dans la pièce, composent le public. Ces braves gens ne peuvent voir de sang-froid leur apprenti maltraité, ils prennent ses malheurs au sérieux, maudissent ses ennemis, appellent la police à son secours, payent ses dettes et soutiennent héroïquement la bonne cause de la chevalerie.

Dans ce cadre burlesque, Beaumont et Fletcher résument toutes les épigrammes que leur siècle dirigeait

contre l'esprit du moyen âge. Leur ironie atteint même leur prédécesseur Heywood, qui, dans sa pièce de l'année précédente, avait déjà attaqué, mais avec trop de gravité, suivant eux, les derniers restes des idées chevaleresques.

Une telle succession de bouffonneries serait déplacée dans la haute comédie. Beaumont et Fletcher réussissent surtout dans le genre burlesque. La farce est leur élément; ils y déploient une gaieté communicative dont le naturel désarme la critique. Ils ne sont pas si heureux dans les sujets plus relevés qui exigent plus de pénétration que d'enjouement. On pourrait cependant tirer de leur théâtre, sinon des pièces entières, du moins des scènes d'un bon comique.

V

A notre avis, la meilleure de leurs comédies est le *Curé espagnol*, qui aurait encore du succès sur toutes les scènes de l'Europe. Il y a là un curé et un sacristain aussi plaisants que les personnages bouffons de Molière. Ces deux infortunés habitent un méchant village d'Espagne, pays pauvre, s'il en fut; ils ne peuvent tirer aucun argent de leurs paroissiens et, réduits à vivre d'expédients, ils se lamentent sur la dureté des temps. Rien de plus divertissant que les accusations qu'ils dirigent contre les habitants de la paroisse. « Les misérables, dit le curé, ils ne font jamais d'en-

fants; il y a six semaines que nous n'avons eu le moindre baptême. — Ils ont le cœur si dur, répond le sacristain, qu'ils ne veulent point mourir; on ne gagne rien par les enterrements. — Diégo, ajoute le curé, l'air est trop pur, ils ne peuvent pas mourir. Avoir un mince revenu et des paroissiens qui ne meurent jamais, ô Dieu, quel supplice! »

Dans leur détresse, une heureuse étoile leur envoie un secours inespéré, qu'ils se gardent bien de laisser échapper, quoi qu'en dise la morale. Un certain Léandre, amoureux d'une de leurs paroissiennes qui est mariée à un homme de loi, niais et jaloux, imagine de séduire le curé et le sacristain, pour dépister le mari; il sait que l'argent est leur faible, et, quoique parfaitement inconnu du curé, il se présente à lui comme le fils d'un de ses anciens amis, chargé de lui remettre une lettre. Le curé lit la lettre qui vient de la Nouvelle-Espagne, et qui porte la signature d'Alonzo Tiveria. Ici commence une scène excellente que nous traduisons tout entière.

LOPEZ, curé, DIÉGO, sacristain, LÉANDRE.

LOPEZ (en achevant la lettre).

Alonzo Tiveria! un très-ancien ami, j'imagine; car jusqu'à cette heure je n'ai pas encore entendu prononcer son nom.

LÉANDRE.

Vous avez l'air, monsieur, d'avoir oublié mon père.

LOPEZ.

Non, non. J'ai l'air de vouloir me le rappeler, car je ne puis oublier ce dont je ne me suis jamais souvenu. Alonzo Tiveria !

LÉANDRE.

Lui-même, monsieur.

LOPEZ.

Et maintenant dans les Indes ?

LÉANDRE.

Oui.

LOPEZ.

Il peut bien être n'importe où ; j'ai beau réfléchir...

LÉANDRE.

Pensez-y encore, monsieur; vous étiez tous deux étudiants en même temps à Salamanque, et, à ce que je crois, camarades de chambre.

LOPEZ.

Ah!

LÉANDRE.

Oui, certainement; vous devez vous en souvenir.

LOPEZ.

Je voudrais le pouvoir.

LÉANDRE.

Je lui ai entendu dire que vous étiez aussi compères.

LOPEZ.

Très-probablement. Vous ne lui avez pas entendu dire pour quel enfant. Nous autres, étudiants, nous pouvons souvent perdre la mémoire... Te rappelles-tu, Diégo, ledit seigneur? Voici vingt ans que tu es à mon service.

DIÉGO.

Me rappeler? ouais! Ce camarade voudrait vous rendre

fou. La Nouvelle-Espagne et le seigneur Tiveria. Qu'est-ce que cela? Il pourrait tout aussi bien vous nommer des amis qui viennent de la Chine.

(Bas à Lopez.)

Je prie votre honneur de prendre garde.

(Haut à Léandre.)

Entendez-vous, mon ami? vous n'avez point de lettre pour moi?

LÉANDRE.

Aucune. Mais j'ai été chargé par mon père de faire ses amitiés à l'honnête sacristain Diégo. N'est-ce pas vous, monsieur?

DIÉGO.

Oh! Ai-je donc des amis que je ne connais pas? Mon nom est Diégo. Mais, si je me souviens de vous ou de votre père, ou de la Nouvelle-Espagne (je n'y ai jamais été, monsieur), ou d'aucun parent à vous... Pour l'amour du ciel, maître, réfléchissons un peu et examinons. Il se peut que nous rêvions hors de propos.

LÉANDRE.

Il me semble que je me suis trompé, monsieur. Cependant tout le monde m'a dit que vous étiez don Lopez, curé de ce lieu, et que vous l'étiez depuis longtemps, monsieur; et vous, le sacristain Diégo. C'est bien à ces personnes que je suis adressé; la lettre le confirme. Il peut se faire qu'ils soient morts, et que vous, qui leur avez succédé, vous portiez les mêmes noms. Je vous remercie, messieurs, vous avez agi honnêtement, en me disant la vérité; autrement, j'aurais pu trop m'avancer; car j'avais pour ce Lopez, qui a été l'ami de mon père, un dépôt, un dépôt d'argent à lui remettre, messieurs, cinq

cents ducats, une pauvre petite somme... Mais, puisque vous n'êtes pas...

LOPEZ.

Mon bon monsieur, laissez-moi réfléchir; je vous en prie, soyez patient; je vous en prie, attendez un peu. Oui, laissez-moi me souvenir. Je vous prie de rester, monsieur.

DIÉGO.

Un noble et honnête ami qui fait des envois si gracieux ! un vieil ami en même temps ! Je m'en souviendrai pour sûr, monsieur.

LOPEZ.

Tu dis la vérité, Diégo.

DIÉGO (bas à Lopez).

Je vous en prie, réfléchissez vite; faites n'importe comment.

(Haut à Léandre.)

Il me semble déjà qu'il me revient en mémoire un gentilhomme grave, sérieux...

LÉANDRE.

En effet, il est âgé, monsieur.

DIÉGO.

Avec une barbe blanche (car il doit être ainsi; je sais qu'il doit être ainsi). Le seigneur Alonzo, maître...

LOPEZ.

Je commence à y être.

DIÉGO.

Il est parti d'ici il y a environ vingt ans.

LÉANDRE.

Quelque vingt-cinq ans, monsieur.

DIÉGO.

Vous dites bien vrai, monsieur, à une heure près, il y a maintenant juste vingt-cinq ans. Un bel homme, bien fait et un brave soldat ! Il a épousé... Voyons voir...

LÉANDRE.

La fille de De Castro.

DIÉGO.

C'est cela même.

LÉANDRE (à part).

Tu es un fieffé coquin. De Castro, pour toi, c'est du turc ou tout ce qu'on voudra. L'argent fait pousser chez eux d'étranges souvenirs. Pour deux fois autant de ducats, ils se souviendraient d'Adam.

LOPEZ.

Donnez-moi votre main, vous êtes le bienvenu dans notre pays. Maintenant je me le rappelle clairement, nettement ; c'est un souvenir aussi frais que si je l'avais vu hier... Le bienvenu de tout cœur ! Pécheur, misérable pécheur ! ne pas songer à ce gentilhomme, à ce vieux et tendre compagnon ! Nous n'étions qu'une âme, monsieur. Il demeurait ici tout près, à une belle...

LÉANDRE.

Ferme. Vous dites bien vrai.

LOPEZ.

Alonzo Tiveria ! Seigneur, Seigneur ! Faut-il que le temps puisse vous jouer traîtreusement de ces tours ! Mais il était le seul ami que j'eusse en Espagne, monsieur. J'ai connu aussi votre mère, une belle femme ; elle se maria très-jeune ; c'est moi qui les mariai. Je me rappelle maintenant les masques, les jeux, les feux d'artifice, et les beaux divertissements de la noce. Par ma foi, mon-

sieur, maintenant que je regarde votre visage... De qui a-t-il les yeux, Diégo? Si ce n'est pas tout le portrait d'Alonzo!

LÉANDRE (à part).

Seigneur! combien je rougis pour ces deux impudents!

DIÉGO.

Parbleu, monsieur, je crois que votre nom est Léandre.

LÉANDRE (à part).

Remercie la lettre. Autrement tu ne t'en serais pas douté.

DIÉGO.

Je vous ai fait sauter, je vous ai embrassé, j'ai joué avec vous cent et cent fois; je vous ai fait danser et je vous ai balancé avec la corde de mon clocher; vous aimiez beaucoup à être balancé.

LOPEZ.

Un charmant enfant!

LÉANDRE (à part).

Charmants coquins! Que de mensonges! Qu'auraient-ils fait pour mille ducats?

Enrichis par Léandre, Lopez et Diégo font le vœu de quitter leur paroisse. On les entoure, on les supplie de rester. Mais ils repoussent les marques d'attachement qu'on leur donne avec une vivacité où perce plus de mépris pour la misère des habitants que de charité chrétienne. « Les cordes des cloches sont assez fortes pour qu'on vous y pende, leur dit le sacristain, voilà la destinée que nous vous souhaitons. » Il faut que les

paroissiens se contentent de ces adieux peu satisfaisants. Les caractères du curé et du sacristain se soutiennent jusqu'au bout, avec ce mélange d'esprit, de gaieté et d'impudence qui, dans le Midi, accompagne souvent la pauvreté. Chaque fois qu'ils aperçoivent un inconnu, ils l'interpellent plaisamment pour lui demander si par hasard il ne vient pas de la Nouvelle-Espagne, s'il ne s'appelle pas Alonzo Tiveria et s'il n'a pas des lettres pour eux.

Un des tours que joue Diégo rappelle une scène du *Légataire universel*. Afin d'attraper l'homme de loi dont Léandre poursuit la femme, l'honnête sacristain contrefait le mourant, choisit sa victime pour exécuteur testamentaire, laisse croire qu'il est riche et lui dicte une vingtaine de legs bizarres, pour une somme considérable dont il ne possède pas un seul denier. Quand le juge, après avoir enregistré soigneusement toutes les donations, demande où il prendra l'argent nécessaire pour exécuter les volontés du testateur, le mourant lui-même et l'assistance tout entière éclatent de rire, en se moquant de sa crédulité. L'esprit petille dans cette pièce. Nulle part Beaumont et Fletcher n'ont mieux rencontré l'accent de la comédie d'intrigue.

VI

Indépendamment des tragédies et des comédies,

Fletcher a composé une œuvre remarquable dans un genre que l'imitation de l'antiquité et de l'Italie avait mis à la mode en Angleterre, à la fin du seizième siècle : c'est le drame pastoral de la *Fidèle Bergère.*

Dans ce siècle agité et rempli de contrastes, le goût des tableaux champêtres, l'amour de la nature calme, se mariaient singulièrement à la grossièreté des mœurs, à l'admiration qu'inspiraient les horreurs sanglantes des scènes tragiques et au penchant que témoignait la nation pour les plus cyniques bouffonneries. Tous les tons plaisaient successivement à ces imaginations vives et mobiles. Elles comprenaient également et l'énergie de la passion violente et les raffinements du bel esprit ; elles passaient, avec une incroyable facilité, de la force à la grâce et de la plaisanterie au sentiment. La renaissance n'avait pas seulement popularisé Plutarque, Sénèque et Plaute ; elle répandait aussi les églogues de Virgile et les idylles de Théocrite, de même qu'elle apportait, avec la *Jérusalem délivrée* et le *Roland furieux*, l'*Aminta* du Tasse et le *Pastor fido* de Guarini. La cour lettrée et même un peu pédante d'Élisabeth, aimait la bergerie comme un divertissement littéraire. On lisait avidement l'*Arcadie* de Sidney, qui oppose à la vie bruyante des villes, dont les courtisans se disent souvent fatigués, sans y renoncer, la paix de la campagne. La reine elle-même affectait d'encourager la pastorale. On sait qu'aux jours de fête elle se déguisait en ber-

gère, comme pour rendre hommage au goût de son temps. Tous les poëtes alors se piquaient de sentir et de célébrer la nature. Chacun à son tour composait son églogue : poésie peu naturelle, maniérée et prétentieuse chez la plupart, car il n'y a pas de genre où le bel esprit soit plus déplacé ; chez d'autres, au contraire, pleine d'éclat et de fraîcheur.

Shakspeare a décrit, avec sentiment, la douceur du repos dans la solitude, au milieu des forêts, et les beautés intimes des paysages champêtres. Quelle délicatesse dans les scènes agrestes de *Comme il vous plaira* et du *Songe d'une nuit d'été !* Fletcher aussi abandonna un jour la tragédie et la comédie pour la pastorale. Il y réussit, grâce à une imagination poétique et à un grand talent descriptif. Dans la *Fidèle Bergère*, inspirée de Théocrite, de Virgile et de Guarini, il associe aux souvenirs gracieux de la mythologie antique le charme romanesque que prête à la nature la sensibilité plus profonde des peuples du Nord. L'action se passe en Thessalie, et les dieux y jouent leur rôle avec tout l'appareil du paganisme ; mais sur ce fond grec se détachent les riches paysages de la verte Angleterre. Les Faunes et les Satyres de ce drame charmant n'habitent ni les sommets escarpés du Pinde, ni la plaine qu'arrose le Pénée ; ils foulent aux pieds les grasses prairies que Fletcher avait parcourues, ils courent légèrement dans les riants vallons de Richmond et de Windsor, et ils s'endorment à

l'ombre des chênes séculaires qui couvrent le sol de la Grande-Bretagne. Il est vrai que les nuances ne paraissent pas toujours habilement fondues et que le mélange des couleurs produit quelques disparates ; il est vrai aussi que nous reconnaissons çà et là des traces d'affectation, des traits d'esprit déplacés, l'imitation des défauts de la pastorale italienne. Mais ce qui nous séduit, au milieu de ces imperfections manifestes, c'est l'abondance des images, le coloris des descriptions, la mélodie du rhythme et la vérité du sentiment. Écoutons un berger et son amante s'entretenir ensemble, avec une grâce élégante qui rappelle tantôt Shakspeare et tantôt Guarini.

PÉRIGOT, AMORET.

PÉRIGOT.

Arrête-toi, aimable Amoret, jeune fille au beau front, ton berger te prie de t'arrêter, ton berger à qui tu es aussi chère que le bien de son âme.

AMORET.

Parle, je te le permets, berger, et que ta langue soit encore ce qu'elle a toujours été, aussi étrangère au mal que celui qui n'a jamais fréquenté la cour ou la ville ! sois toujours sincère !

PÉRIGOT.

Avant que je me détache de mon affection et que je mêle à mes pensées pures des désirs criminels, que notre grande divinité (Pan) cesse de veiller sur mes troupeaux ! que ceux-ci restent seuls sans gardien ! Que le loup, la

fureur de l'hiver, les chaleurs ardentes de l'été, la clavelée et tous les maux qui nous sont encore inconnus, tombent rapidement sur eux et que je sois emporté dans leur désastre !

AMORET.

Je t'en prie, aimable berger, ne fais pas de tels souhaits. Je te crois. Il est aussi difficile et plus difficile encore pour moi de te croire trompeur que pour toi de me croire criminelle.

PÉRIGOT.

Oh ! vous êtes beaucoup plus belle que la chaste lune rougissante ou que cette brillante étoile qui guide, à travers les mers, le berger vagabond ; plus droite que le pin le plus droit sur le sommet escarpé d'une vieille montagne et plus blanche que le lait nouveau que nous tirons, avant l'aurore, des mamelles gonflées de nos beaux troupeaux. Votre chevelure est plus magnifique que les boucles pendantes du jeune Apollon.

AMORET.

Berger, ne t'égare point ! tu as déjà fait voile beaucoup trop loin du rivage de notre entretien.

PÉRIGOT.

Ne m'avez-vous pas dit une fois que je n'aimerais pas seul, que je ne perdrais pas ces nombreux élans de passion, ces vœux et ces serments sacrés que j'ai adressés au ciel ? Ne m'avez-vous pas donné comme gage cette main, oui, cette belle main ? Ne me reprenez pas, pour les donner à d'autres, ces faveurs que vous avez juré de m'accorder.

AMORET.

Berger, autant que la modestie d'une jeune fille peut

faire une promesse, je te répète que je suis à toi. Encore une fois, je te donne ma main. Sois toujours exempt de ce grand ennemi de la fidélité, l'impure jalousie!

PÉRIGOT.

J'accepte cette promesse comme mon bien le plus cher, et je désire, pour affermir plus solidement notre union, que nous nous rencontrions pendant cette heureuse nuit, dans la belle vallée où tous les bergers fidèles ont été récompensés de leur long attachement. Dites, mon amour, est-ce accordé?

AMORET.

Cher ami, vous ne devez pas me blâmer, si je crains ce qui peut arriver dans la nuit silencieuse... les jeunes filles doivent être craintives.

PÉRIGOT.

Oh! ne faites pas injure à ma sincérité simple et honnête. Moi et mon affection, nous sommes aussi purs que ces chastes flammes qui brûlent devant l'autel de Diane. Mon seul projet, en vous attirant dans ce lieu, était d'engager notre foi l'un à l'autre par l'échange de chastes et mutuels embrassements et par l'union solennelle de nos cœurs. Car dans ce bois sacré il y a une source consacrée à la vertu, sur les bords fleuris de laquelle les fées aux pieds agiles dansent leurs rondes à la pâle lumière de la lune et où elles plongent souvent les enfants qu'elles ont volés pour les délivrer de leurs corps périssables, de leurs enveloppes mortelles. Près de cette belle fontaine, plus d'un berger a prêté serment et renoncé à sa liberté, plus d'une fois on s'est promis une fidélité que ni l'envie ni le temps ne pourraient détruire, et l'on s'est donné plus d'un chaste baiser, prélude du bonheur à venir. Près de

cette source fraîche, plus d'une jeune fille rougissante a couronné la tête de son berger bien-aimé de fleurs éclatantes, pendant que l'heureux amant chantait la flamme de son cher esclavage. Croyez-moi, aimable bergère, et accordez-moi cette grâce ! En vérité il n'est pas digne de ce beau visage de refuser à votre fidèle berger ce qu'il a toujours désiré dans ses chastes vœux.

AMORET.

Tu as vaincu, adieu ! La nuit prochaine couronnera tes chastes espérances d'un bonheur longtemps attendu.

Nous n'avons pas besoin d'ajouter que l'intrigue n'a aucune vraisemblance : défaut commun dans les œuvres de Fletcher, moins grave du reste dans le drame pastoral que dans un genre plus sévère. Elle se compose d'une série d'aventures merveilleuses qui n'ont entre elles d'autre lien que le caprice de l'écrivain. Les personnages se cherchent, se poursuivent, sans se trouver, se substituent les uns aux autres, grâce à quelques charmes magiques, se méconnaissent quand ils se rencontrent et accomplissent des pèlerinages aussi difficiles que les amants d'Angélique. Dans ce monde enchanté, le sang coule comme dans le *Roland furieux*. Mais les blessures sont guéries par la main des génies. Le berger Périgot tue par mégarde la belle et innocente Amoret. Ce meurtre donne lieu à une scène charmante que Milton, qui avait étudié les œuvres de Fletcher presque autant que celles de Spenser, a imitée, à la fin de *Comus*, dans l'épisode

célèbre de la Sabrina. On voit sur le théâtre le dieu d'un fleuve recueillir le corps de la jeune fille qui a été livré à la merci des flots. La divinité compatissante la rend à la vie et lui offre son amour.

LE DIEU, LE CORPS D'AMORET.

LE DIEU.

Quels charmes puissants font retourner en arrière mes ondes jusqu'à leur source, avec une telle force que moi, leur dieu, je n'ai pas pu, en les frappant trois fois avec ma baguette, les retenir dans leur lit! Mes poissons s'élancent sur les bords; il n'y en a pas un qui reste tranquille et qui mange; tous se sont cachés dans les herbes.

(Découvrant le corps d'Amoret.)

Voici un mortel presque mort; il est tombé dans ma source qui était protégée par tant de charmes que personne jusqu'ici n'y était tombé. C'est une femme jeune et fraîche, jetée là par quelque ravisseur. Voyez sur sa poitrine une blessure sur laquelle on n'a appliqué aucun appareil. Cependant elle est chaude encore, son pouls bat: c'est un signe de vie et de chaleur. Si tu es une vierge pure, je puis te guérir sur-le-champ; reçois dans ta blessure une goutte de mes cheveux humides, plus ronde qu'une perle d'Orient, de beaucoup trop pure pour qu'un corps souillé puisse la supporter. Voyez, elle palpite, et de son corps un sang chaud jaillit de nouveau. C'est une vierge innocente; j'arrêterai son sang. Je cueille sur mes rives, d'une main sainte, cette fleur qui a la double vertu de fermer et d'ouvrir les blessures. Le sang revient. Je n'ai jamais vu une mortelle plus belle. Maintenant son sommeil de mort se dissipe. Vierge, parle.

AMORET (revenant à elle).

Qui a ranimé mes sens? Qui m'a donné un nouveau souffle et m'a arrachée des bras de la mort?

LE DIEU.

J'ai guéri tes blessures.

AMORET.

Hélas!

LE DIEU.

Ne crains pas celui qui t'a secourue. Je suis le dieu de la fontaine. Plus bas, mes eaux forment un fleuve, et entre deux rives bordées d'osiers qui ne poussent que dans un terrain humide, elles glissent à travers les prairies; quelquefois elles se replient de tous côtés; quelquefois elles tournent sur elles-mêmes jusqu'à ce qu'elles trouvent pour sortir un canal plus uni. Et si tu veux venir avec moi, quitter la société des mortels, tu te reposeras dans l'onde, aussi fraîche, aussi exempte de maux que moi-même. Je ne te donnerai pas pour nourriture les poissons qui vivent dans la fange, mais la truite et le brochet qui aiment à nager dans les lieux où, du bord, on peut voir le sable à travers les flots transparents. Je te donnerai, pour obtenir ton amour, une perle d'Orient, digne d'une reine, et un coquillage pour la mettre. Il n'y aura pas un poisson dans tout mon cours qui désobéisse à ton regard, qui ne vienne, quand tu voudras, se glisser auprès de toi et prendre une mouche dans ta blanche main. Et, pour que tu comprennes que je puis commander à mes flots, ils murmureront, pendant que je chanterai, plus doucement que la harpe d'argent.

(Il chante.)

Ne crains pas de poser ton pied nu dans la douce ri-

vière. Ne crois pas que la sangsue, le lézard ou le crapaud te mordront, quand tes pas les trouveront. L'eau, lorsque tu la traverseras, ne se gonflera pas en s'élevant et ne t'arrachera ni cris ni sanglots. Mais vis toujours avec moi et pas une vague ne t'inquiétera.

AMORET.

Divinité immortelle qui règnes sur ce fleuve sacré, je me reconnais moi-même indigne d'être épousée par toi, un dieu. Car avant cela, sans toi, j'aurais montré que je ne suis qu'une faible mortelle. D'ailleurs par un serment sacré échangé entre les deux parties, j'ai engagé ma foi à un jeune et beau berger que les dieux du ciel, je le crois, ne peuvent soustraire à la mort, mais qu'ils ne m'empêcheront point d'aimer.

LE DIEU.

Puisse-t-il se montrer pour toi aussi fidèle! Charmante vierge, adieu! Je dois faire couler mes eaux, de peur qu'elles ne laissent dessécher leur lit et que les bestiaux qui viennent à la source ne puissent s'abreuver le matin, ce que je ne voudrais pas. Car dernièrement tous les habitants des environs se sont assis sur mes rives, et ils ont pris dans le troupeau deux agneaux blancs de trois semaines pour me les offrir. Aussi cette année seront-ils délivrés des inondations furieuses qui, lorsqu'elles passent, déposent du sable sur l'herbe; et leurs prairies ne seront pas inondées, au moment où le gazon vient d'être fauché.

AMORET.

En récompense de la bonté que tu m'as témoignée, que jamais aucun arbre ne soit arraché de tes bords, par la force du vent, ni jeté dans tes eaux, pour arrêter ta course! Que les animaux qui viennent boire n'arrachent

pas, avec leurs cornes, le sol de tes rives! Qu'aucun de ceux qui cherchent tes poissons ne rogne tes bords, pour mettre une digue à ton cours! Que jamais femme ou fille du voisinage n'entre, pieds nus, dans tes ondes fraîches, pour y laver du chanvre, au moment où le frai est déposé sur la pierre, et ne détruise la jeune génération!

La langue de Milton, qui a reproduit, dans *Comus*, le mouvement et l'intention de ces dernier vers, est plus sobre que celle de Fletcher, mais elle n'a ni plus de grâce ni plus d'harmonie. Quand la poésie anglaise est sortie des mains de Shakspeare et de ses contemporains, elle n'avait plus d'autres qualités à acquérir que la sobriété et la mesure.

VII

Par leurs facultés poétiques, par l'éclat de leur succès, par leur fécondité et par la diversité de leurs œuvres, Beaumont et Fletcher sont au premier rang des contemporains de Shakspeare. Excepté celui de leur maître, aucun nom n'a été de leur temps plus populaire que le leur, aucune pièce plus applaudie que leurs meilleurs drames. La notoriété de leurs familles, leur amitié touchante, l'élévation de leurs sentiments, ce qu'il y a de jeune, de spontané et de généreux dans leurs conceptions, leurs défauts mêmes qui avaient des côtés séduisants pour le public, leur emphase qui

passait pour de la grandeur, leurs exagérations qu'on prenait pour une marque de force, et leur intempérance qui ressemblait à un excès de vie, augmentaient encore leur popularité. D'ailleurs ils travaillaient avec une infatigable ardeur à satisfaire la curiosité que la foule témoignait pour les représentations dramatiques; chaque année ils enrichissaient le répertoire, ils inventaient ou ils prenaient à l'étranger des sujets nouveaux; par l'imitation du théâtre espagnol, ils naturalisaient sur la scène anglaise la comédie de cape et d'épée; ils fouillaient dans les nouvelles italiennes pour y trouver quelque conte plaisant ou quelque histoire tragique qui intéressât leurs contemporains; ils tiraient de la France des aventures chevaleresques; ils traduisaient même au besoin des fragments des poëtes latins, et dans leur désir de se rajeunir sans cesse, ils épuisaient non-seulement tous les effets intérieurs, toutes les situations et toutes les péripéties, mais encore toutes les formes extérieures du drame depuis la tragédie pure jusqu'à la tragi-comédie, en passant par la comédie d'intrigue, le drame bourgeois et le drame pastoral.

De ce continuel mouvement de deux imaginations brillantes et faciles, il ne résultait pas une seule pièce qu'on pût appeler un chef-d'œuvre ; mais il en résultait un théâtre varié, fécond, plein de scènes attachantes, admirablement fait pour le public auquel il était destiné, s'adressant parfois à ses instincts les

plus élevés et parfois aussi à ses goûts les moins délicats, lui faisant comprendre tout le prix de la vertu, de la grandeur d'âme, de l'héroïsme, et, en même temps, lui présentant le spectacle brutal du vice et la caricature grossière de la sottise humaine. Dans cette mêlée de sentiments généreux, de passions emphatiques, d'appétits insatiables, d'aspirations poétiques; dans ce rapprochement des tendances les plus opposées qui se retrouve au fond de tous les drames de Beaumont et de Fletcher; dans cette lutte qu'ils établissent sans cesse entre la grâce et la force, entre l'extrême délicatesse et l'extrême brutalité; dans la verve cynique de leurs comédies aussi bien que dans les incidents les plus pathétiques de leurs tragédies, la nation anglaise se reconnaissait elle-même avec le platonisme de son aristocratie, la simplicité de cœur des femmes anglo-saxonnes, le sentiment chrétien dont les masses étaient pénétrées et ce qu'ajoutaient de violences à ces vertus solides la rudesse native de la race et l'emportement du courant populaire.

Les œuvres où une génération entière s'était reconnue ne devaient pas périr avec elle; elles devaient emprunter quelque chose de la durée des sentiments nationaux qu'elles avaient exprimés, et, en effet, elles ne périrent pas. Les pièces de Beaumont et Fletcher, comme celles de Shakspeare, mais pour moins longtemps, survécurent à leurs auteurs. Quand, sous la Restauration, on rouvrit les théâtres qu'avaient

fermés les puritains, c'est par eux que commença la résurrection du vieux drame anglais. On les joua et on les applaudit, comme au beau temps de leur gloire, pendant tout le règne de Charles II. Ils eurent même la fortune de paraître, avec Shakspeare et Ben Jonson, les seuls représentants de l'âge dramatique auquel ils appartenaient, et de rejeter dans l'ombre un certain nombre de poëtes qui, comme eux, avaient été aimés et écoutés de leurs contemporains.

Ces poëtes, qui ne méritaient pas d'être oubliés; qui ont contribué, eux aussi, pour une grande part à l'éclat de l'art dramatique en Angleterre; auxquels, du reste, l'opinion publique rend plus de justice aujourd'hui, comme le témoignent les travaux dont ils sont l'objet en Europe et les éditions qui se publient de leurs œuvres, peuvent se diviser en deux groupes dont nous parlerons dans les quatre chapitres suivants : d'abord les poëtes indépendants, qui ont écrit à loisir, à leur heure, sans préoccupation immédiate de gain, et qui, plus soucieux de l'art que du profit, ont en général publié leurs pièces eux-mêmes; puis les poëtes besoigneux, que la pauvreté obligeait à se mettre aux gages des directeurs de troupes, et qui, malgré des qualités éclatantes, pressés par le besoin de vivre, ne nous ont guère laissé que des œuvres inférieures à leur véritable talent et marquées du caractère éphémère de l'improvisation. Tous, comme Beaumont et Fletcher, relèvent de Shakspeare. On sent, dans leurs drames,

l'inspiration présente de son génie. Mais cette influence dominante n'exclut pas celle des prédécesseurs et du plus grand des contemporains de Shakspeare. Nous retrouverons dans leur théâtre plus d'un souvenir de Marlowe, de Kyd et de Ben Jonson.

CHAPITRE VI

Les poëtes indépendants. — Un nouveau classique. — Chapman. — Ses tragédies et ses comédies. — Sa traduction d'Homère. — Son goût pour l'antiquité. — Ses affinités avec Jonson. — Les Écossais, le roi Jacques Ier, la mère de Ben Jonson et la comédie d'*Eastward Hoe.*

A la même génération que Beaumont et Fletcher, sinon à la même école, appartient un des habitués de la Sirène et un des camarades de Shakspeare, George Chapman, né en 1552, qui commence à écrire pour le théâtre en 1598, et qui, de 1598 à 1620, n'y fait pas jouer moins de seize pièces. Issu d'une famille ancienne du comté d'Hertford, élève des universités d'Oxford et de Cambridge, riche ou tout au moins à l'abri du besoin, aimé de Jacques Ier et du prince Henri, il n'écrit pas pour vivre, comme quelques dramaturges, mais plutôt, comme Beaumont et Fletcher, pour satisfaire un des penchants de son esprit. Malheureusement la science et la culture littéraire l'emportaient chez lui sur l'imagination. Pendant que ses amis trouvaient sans efforts des situations et des mouvements dramatiques, il luttait péniblement contre son impuissance naturelle, pour faire sortir,

d'un cerveau rebelle aux grandes conceptions, des idées et des images dignes de la scène. C'était, avec moins de force, un esprit de la même famille que celui de Ben Jonson, solide, exact, net, mais dépourvu de souplesse et incapable d'élan.

Son style savant, nourri de souvenirs classiques, mais alourdi par le continuel effort de la pensée et par la recherche laborieuse de l'expression, se rapproche de la manière de Jonson, qu'il a constamment voulu imiter, sans parvenir à en égaler l'énergie et l'éclat. Traducteur fidèle de l'*Iliade*[1], capable de reproduire dans une langue sonore les images et les épithètes composées du poëte grec, il ne se meut pas avec assez de liberté au milieu des complications de l'intrigue dramatique, et son imagination, qui s'échauffe en luttant avec un modèle, s'éteint lorsqu'elle est livrée à ses propres forces.

Ses tragédies, dont les sujets sont quelquefois empruntés à l'histoire de France, *Bussy d'Amboise* et la *Conspiration de Biron*[2], par exemple, n'ont de tra-

[1] Chapman avait publié, dès 1598, la traduction des sept premiers livres de l'*Iliade* et du *Bouclier d'Achille*, qui avaient donné une haute idée de son talent, et fait espérer un grand poëte. C'est là qu'il emploie ces épithètes composées, littéralement imitées du grec, qui auraient paru une nouveauté, si, la même année et probablement avant lui, le classique Brandon, dans sa *Vertueuse Octavie*, ne s'était servi du même procédé.

[2] Il a fait sur le même sujet deux pièces distinctes, la *Conspiration de Biron* et la *Tragédie du duc de Biron*. Toutes deux avaient paru en 1602.

gique que les événements. Au lieu de faire vivre et agir les personnages, il se complaît dans l'étude détaillée des mobiles des actions humaines et dans une série de réflexions philosophiques qui arrêtent le mouvement du drame. Il observe, il analyse, il juge et il oublie que la tragédie vit d'action bien plus que de méditation. Jonson aussi avait ce défaut. Les personnages de son *Catilina* et de son *Séjan* expriment de belles pensées dans une belle langue; il ne leur manque, pour être vivants, que de savoir agir.

Par un trait de ressemblance de plus avec le vieux Ben, Chapman réussit mieux dans la comédie, où son goût pour l'observation des mœurs et son penchant à généraliser les idées trouvent un emploi plus naturel.

Chez lui, comme chez beaucoup de ses contemporains, la gaieté comique prend souvent la forme de la satire. Dans sa pièce de *Tous Sots* [1], que plus d'un critique anglais admire naïvement, mais qui n'est en réalité qu'une farce burlesque, imitée de l'*Héautontimoruménos* de Térence, il laisse échapper quelques traits piquants sur la nature humaine. — Qu'y a-t-il à voir dans le monde, dit un de ses personnages, si ce n'est des sujets de raillerie? — Ailleurs, un page philosophe, qui a pour mission de justifier une femme honnête auprès d'un mari jaloux, se moque à la fois

[1] C'est une de ses premières pièces. On sait qu'elle avait été jouée avant le mois de juillet de l'année 1599. En 1598, il avait fait paraître les *Mendiants d'Alexandrie*.

des hommes et des femmes, dans le passage suivant : « Hélas ! monsieur, dit-il à son interlocuteur, vous devez considérer que la femme est une créature inachevée, jetée hâtivement dans le monde, avant que la nature y ait mis le sceau de la perfection. Elles ont des défauts sans doute ; mais en sommes-nous exempts ? Jetez un regard sur vous-même, mon bon monsieur, et mettez vos imperfections en balance avec les siennes. » Les médecins et les avocats y reçoivent aussi, comme dans beaucoup de comédies du temps, leur part d'épigrammes. On demande à un médecin combien de temps durera encore une cure qu'il a entreprise. Il répond : « Les cures sont comme les causes qui peuvent être raccourcies ou allongées, au gré de l'avocat. »

Chapman avait composé, avec la collaboration de Jonson et de Marston, une comédie satirique, *Eastward Hoe*[1], qui faillit avoir pour ses auteurs de terribles conséquences. Le roi Jacques I[er] y découvrit quelques allusions piquantes à l'adresse des Écossais, se crut personnellement offensé et fit mettre en prison Chapman et Marston. On instruisit leur procès et il fut question de leur couper le nez et les oreilles. Jonson, qui n'avait pris aucune part aux passages incriminés, mais qui avait cru de son honneur d'ac-

[1] Il parut au moins trois éditions différentes de cette pièce en 1605.

compagner volontairement ses collaborateurs en prison, les sauva, sans doute par l'influence de son crédit personnel et par l'intercession des amis qu'il avait à la cour. On raconte à ce sujet, que la mère de Jonson, dans un dîner où celui-ci avait réuni ses amis, à sa sortie de prison, porta un toast à la santé de son fils et lui montra publiquement du poison qu'elle avait préparé, pour lui d'abord et pour elle ensuite, s'il avait été condamné, afin de lui épargner l'ignominie de l'exécution. Ce trait seul suffit pour nous apprendre à quelle école d'énergie et de fierté avait été élevé l'auteur du *Fox*.

Quoique le ton de la pièce ait dû être fort adouci dans les éditions qui en ont été faites, sous Jacques Ier, on y retrouve encore un des passages qui avaient excité la colère du roi. Les auteurs dramatiques mettent en scène un capitaine de navire marchand qui revient d'Amérique et qui fait des récits merveilleux de tout ce qu'il a vu dans ce pays favorisé du ciel. Mais au milieu de ses descriptions poétiques, il fait intervenir, avec une nuance marquée d'ironie, les Écossais qui n'étaient point aimés à Londres.

« L'or, dit-il avec emphase, en parlant de la Virginie, y est plus abondant que le cuivre chez nous, et, si on y porte du cuivre, on reçoit en échange trois fois son pesant d'or. Les casseroles et les verres y sont en or pur, toutes les chaînes avec lesquelles on ferme les rues en or massif; tous les prisonniers

qu'ils font, ils les attachent avec de l'or. Le climat est tempéré et l'on y trouve une quantité d'excellentes viandes. La chair de sanglier est aussi commune que le lard le plus ordinaire ici ; la venaison aussi commune que le mouton. Et puis on y vit librement, sans sergents, sans constables, sans nouvellistes. Seulement on y trouve peut-être quelques-uns de ces industrieux Écossais qui, il est vrai, sont dispersés sur toute la surface de la terre. Mais quant à eux, il n'y a pas de meilleurs amis qu'eux des Anglais et de l'Angleterre, quand ils en sont sortis, et, pour ma part, je voudrais qu'il y en eût là-bas une centaine de mille. Car maintenant nous ne faisons plus qu'un, nous sommes compatriotes, comme vous savez, et nous trouverions dix fois plus de sympathie de leur part là-bas que nous n'en trouvons ici. »

Il y avait encore à cette époque deux nations en présence dans la Grande-Bretagne, réunies toutes deux sous le même sceptre par la nécessité, mais attachées aux souvenirs d'un passé, pendant lequel elles avaient été ennemies, et toujours animées l'une envers l'autre de sentiments hostiles qui se manifestaient en toute occasion. La comédie, en se faisant l'écho des haines nationales, flattait les passions du moment; mais elle contrariait l'œuvre de pacification et d'union qu'avait entreprise le fils de Marie Stuart. Il ne fallait pas moins qu'une raison politique de cette importance pour donner à Jacques Ier la tentation de sévir contre les dra-

maturges, lui qui leur était d'ordinaire si favorable. On le désarma du reste facilement, et Chapman et Marston en furent quittes pour la peur.

Leur comédie, que cet incident surtout a rendue célèbre, méritait d'être connue à d'autres titres. Chacun d'eux y a mis sa malice, son goût pour la satire, son esprit d'observation, et il en est résulté une peinture piquante des mœurs contemporaines. Le travers dont elle se moque le plus est de tous les temps; mais il appartient par les détails à l'Angleterre du seizième siècle : c'est l'ambition de s'élever au-dessus de sa classe et de primer ses égaux, une des maladies habituelles de la bourgeoisie. L'apprenti d'un orfévre de Londres veut faire le grand seigneur, imiter les jeunes gens riches et dissipés, porter, comme eux, un costume élégant, boire et jouer dans de bruyantes orgies. Il perd son argent, sa place et il finit par être mis en prison. La fille aînée du même marchand ne rêve que grandeurs; elle se croit née pour occuper un rang élevé dans le monde, elle méprise les occupations vulgaires et l'honnête simplicité de sa famille. Les mœurs de ses parents sont trop bourgeoises pour la délicatesse de son esprit. Elle n'épouserait à aucun prix un commerçant; elle aime mieux donner sa main à un chevalier ruiné qui l'épouse pour sa fortune. A peine mariée, elle reçoit le châtiment de sa vanité. Son mari vend les terres qu'elle possède et s'embarque pour la Virginie, avec l'argent qu'il en a tiré; son père, dont

elle a dédaigné la profession, ne veut plus la recevoir chez lui. Elle reste seule, sans mari et sans argent, avec le titre qu'elle a tant désiré, mais qui ne lui procure pas une obole.

Pour compléter ce tableau moral, les poëtes comiques mettent, en regard du malheur qu'entraîne un sot orgueil, les avantages qui sont le prix de la sagesse et de la bonne conduite. A l'apprenti dissipé, ils opposent l'apprenti rangé, qui devient un des magistrats de la cité de Londres et le juge de son ancien camarade ; à la fille vaniteuse, la fille soumise et modeste qui épouse l'apprenti honnête, avant sa haute fortune, et qui la partage ensuite avec lui.

La pièce d'*Eastward Hoe* fut jouée pour la première fois, l'année même où parut Don Quichotte. On y sent l'inspiration présente du roman espagnol. On y voit commencer la parodie des sentiments chevaleresques, qui devait être un des thèmes favoris de la comédie anglaise au dix-septième siècle, qu'Heywood a reprise dans les *Quatre apprentis de Londres*, et que Beaumont et Fletcher ont développée, comme nous l'avons vu, dans le *Chevalier du pilon brûlant*. Le goût ridicule que témoignait la bourgeoisie pour les aventures et pour les idées romanesques méritait ces leçons répétées. On ne pouvait l'en corriger que par l'ironie. Nous trouvons déjà, dans *Eastward Hoe*, un portrait plaisant du chevalier moderne, comparé au chevalier errant. « Les chevaliers de nos jours, dit la fille de l'or-

févre abandonnée par son mari, ne ressemblent en rien aux chevaliers des anciens temps. Ceux-ci montaient à cheval, les nôtres vont à pied; ils étaient suivis par leurs écuyers, les nôtres le sont par leurs femmes; ils marchaient serrés dans leurs armures, les nôtres sont emmitouflés dans leurs manteaux; ils voyageaient à travers les lieux sauvages et déserts, les nôtres osent à peine se promener dans les rues; ils étaient toujours prêts à engager leur honneur, les nôtres ne mettent en gage que leurs vêtements. A la vue d'un monstre, ils lui auraient couru sus; les nôtres prennent la fuite à la vue d'un sergent. Ils auraient secouru de pauvres dames; les nôtres les font pauvres. » Cette sortie bouffonne cache un sens sérieux. Elle rappelle au public la distance qui sépare la société moderne des mœurs du moyen âge. Après la chevalerie héroïque, elle lui montre la chevalerie ridicule.

En somme, Chapman fait en quelque sorte exception parmi les dramaturges anglais du commencement du dix-septième siècle. Quoique très-lié avec Shakspeare, il subit moins que Beaumont et Fletcher, leurs amis communs, l'influence de ce grand esprit. Il lui doit assurément quelque chose, ne serait-ce que la tentation d'écrire des tragédies historiques, et un certain effort pour s'élever jusqu'aux sujets vraiment dramatiques. Mais la tournure de son esprit, son éducation littéraire et sa science le rapprochent beaucoup plus de Ben Jonson, dont il n'est pas éloigné de par-

tager les idées sur l'art et qu'il se laisse aller à imiter, au moment où tout le monde, où le public et les écrivains se prononcent contre ses doctrines. Par goût, il inclinait vers l'école classique et, dès 1599, on trouverait dans une de ses pièces une allusion moqueuse à l'habitude qu'avaient les poëtes à la mode, de mêler le tragique et le comique[1]. C'était remonter un courant qu'aucune force humaine ne pouvait arrêter. Jonson lui-même s'y épuisait inutilement. Il eût fallu, pour y réussir, infiniment plus d'esprit, de souplesse et d'imagination que n'en avait Chapman. Ce n'eût pas été trop, pour l'essayer, de tout le génie de Shakspeare. Chapman y échoua absolument. Ses velléités, timides du reste, de classicisme ne servirent qu'à compromettre son succès au théâtre. Malgré ses qualités solides, ce fut probablement le moins populaire et le moins applaudi des contemporains de Shakspeare.

[1] Dans la première scène de sa pièce intitulée : *Humorous Days Mirth*, Chapman introduit un personnage qui dit ironiquement : « Je veux m'asseoir comme un vieux roi, dans une vieille pièce à la mode, ayant autour de lui sa femme, son conseil, ses enfants et son fou, auxquels il doit dire tout à fait savamment ce qui suit : Mon grave conseil et vous, mes nobles pairs ; ma tendre femme et vous, mes chers enfants, et toi, mon fou. »

CHAPITRE VII

Les victimes de Ben Jonson. — Crispinus et Horace. — Les pièces de Marston. — Les drames sanglants. — Prolongation de l'école de Marlowe et de Kyd.

I

Sans tenir compte de la différence des hommes, Ben Jonson a associé dans une communauté de ridicule les noms de Dekker et de Marston, le Démétrius et le Crispinus de son *Poetaster*. Son ironie a immortalisé leurs défauts. On ne peut pas ouvrir la collection de leurs œuvres sans se rappeler la purgation bouffonne à laquelle il soumet l'un d'eux, en présence de toute la cour d'Auguste. On entend encore sortir de la bouche de Marston ces grands mots emphatiques qui ont tant de peine à passer tout entiers par ses lèvres, et qui lui infligent une si plaisante torture[1]. Il ne faudrait cependant pas prendre pour un jugement définitif sur ces deux écrivains une boutade comique, inspirée par une rancune littéraire au moins autant

[1] Voy. nos *Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare*, p. 214. Paris, Charpentier.

que par une révolte du bon goût contre le mauvais. Jonson avait été attaqué le premier par Marston, dans le *Fouet de l'infamie*, où il s'était reconnu sous le nom de Torquatus, et Dekker lui avait disputé en 1602, après la mort de Daniel, le titre de poëte lauréat. Ce sont là pour nous des raisons suffisantes de douter de son impartialité. Lui-même, du reste, parut revenir sur sa première opinion, lorsque peu de temps après la publication du *Poetaster*, il se réconcilia avec Marston, le prit pour son collaborateur dans la comédie d'*Eastward Hoe* et accepta de lui la dédicace du *Mécontent*. La vérité est qu'avec son impitoyable esprit d'analyse, il a percé à jour les défauts de Dekker et de Marston, mais qu'il n'a pas dit le bien qu'il y avait à dire sur leur compte, et que l'un et l'autre valaient mieux que le portrait qu'il nous a laissé d'eux.

II

Dekker surtout, que Jonson a eu tort de comparer à Marston auquel il ne ressemble pas; Dekker, dont nous parlerons plus tard, en groupant autour de lui les écrivains dont il se rapproche le plus par les habitudes de son esprit, avait l'étoffe d'un poëte et peut-être ne lui a-t-il manqué, pour laisser de lui un souvenir durable, qu'une vie calme et une fortune indépendante. Son plus grand défaut a été sa pauvreté.

Marston, moins bien doué, n'a pas eu, comme lui, à lutter contre la misère, il n'a pas été condamné à écrire pour vivre, et si ses œuvres n'ont qu'une valeur médiocre, c'est à son impuissance qu'il faut l'attribuer, nullement aux circonstances extérieures. Il était, au contraire, environné de tout le bien-être qui assure la liberté du travail. Issu d'une famille aisée et respectable, fils d'un propriétaire du Shropshire, il avait épousé la fille du révérend W. Wilkes, chapelain de Jacques I[er]. Il aurait pu jouir paisiblement de sa fortune, sans avoir besoin de s'aider de sa plume. Mais il éprouva de bonne heure une impérieuse tentation d'écrire et, après s'être essayé d'abord dans la satire, il aborda le théâtre. Élève de l'université d'Oxford, instruit, d'un esprit élevé et ferme, mais d'un tempérament peu dramatique et absolument dépourvu de ce sentiment des nuances et de cette délicatesse littéraire dont le théâtre ne peut se passer, il voulut, *malgré Minerve*, être poëte et, qui plus est, dramaturge. Il avoue lui-même, dans la préface d'une de ses pièces, qu'il aime la poésie plus que tout, que cette passion a été la maladie de sa jeunesse et qu'elle est devenue le vice de son âge mûr[1]. Passion généralement malheureuse, quoiqu'elle lui ait inspiré çà et là quelques bonnes scènes et quelques beaux vers! Entre beaucoup de

[1] Préface du *Fawne*.

défauts que Ben Jonson relève dans le *Poetaster*, Marston en a un plus choquant que tous les autres, c'est la grossièreté de son langage. Par rudesse naturelle, peut-être aussi par affectation de sincérité et de force, il emploie presque toujours, pour caractériser les choses, les mots les plus crus. Cela donne quelquefois à sa phrase un tour énergique; mais le plus souvent, il est brutal et cynique gratuitement, comme le jour où il fit une réponse si peu courtoise à une de ses danseuses. On raconte qu'en 1602, pendant les fêtes de Noël, qui sont toujours en Angleterre une occasion de grandes réjouissances, il dansait avec la fille de la femme d'un alderman, Espagnole d'origine, et que celle-ci, après avoir reçu de lui quelques compliments sur son esprit et sur sa beauté, lui dit en riant : Vous parlez en poëte. « Oui, répondit Marston, je parle en poëte. Tous les poëtes font des fictions et mentent, et c'est ce que j'ai fait tout à l'heure quand j'ai loué votre beauté, car vous êtes extrêmement laide[1]. » C'est son style habituel. Dans ses dialogues dramatiques il ne prend pas plus de précautions oratoires que dans sa conversation. Il en convient du reste ingénument, lorsqu'il dit quelque part : « Je suis un mauvais orateur, et en vérité je suis plus honnête qu'éloquent; car c'est ma coutume de parler

[1] Voy. *Manningham's Diary*, ap. *Collier's Annals of the Stage*, I, p. 335.

comme je pense et d'écrire comme je parle[1]. » Rien ne l'empêchait de garder sa sincérité, en y ajoutant des formes. Sa seule excuse est de ne pas se traiter mieux que les autres et de se dire à lui même de dures vérités. A plusieurs reprises, il confesse que ses pièces, ou tout au moins ses comédies, sont défectueuses, faites pour être jouées, et non pour être imprimées[2]. Il reconnaît même que l'une d'elles n'a réussi que par le jeu des acteurs[3]. S'il les imprime, ce n'est pas qu'il les juge dignes de l'impression; mais d'autres les imprimeraient s'il ne le faisait pas, et il vaut mieux, après tout, que le texte en soit donné par lui que par des étrangers.

J'avoue que je ne suis pas tenté de m'inscrire en faux contre le jugement que Marston porte de ses œuvres comiques. Quand il en parlait avec tant de modestie, il les estimait à leur juste valeur. Elles ne méritaient guère de survivre à leur auteur. Des portraits qui tournent presque toujours à la caricature, des pantalonnades, des farces italiennes assaisonnées de gros sel anglais, de perpétuelles obscénités forment un ensemble d'un goût peu relevé, bon, tout au plus, pour amuser les contemporains, mais fort indigne de passer à la postérité. Un acteur habile et aimé du public peut faire vivre ces sortes de pièces par le succès

[1] Préface du *Mécontent*.
[2] *Invented merely to be spoken*, id.
[3] Préface du *Fawne*.

d'un rôle. Mais leur mérite meurt avec lui. Certains personnages de Marston, un Français[1] et une Hollandaise[2] qui parlent anglais avec l'accent de leur pays, un sot qui bégaye[3], un escroc qui plume un marchand de vin et sa femme[4], faisaient peut-être beaucoup rire les spectateurs du temps. Ils nous paraissent moins plaisants aujourd'hui. J'ai même peur qu'ils n'aient pas toujours réussi à égayer les comédies dans lesquelles ils jouaient un rôle. Ben Jonson, du moins, trouvait que les pièces de Marston n'étaient jamais gaies. Il disait à ce propos, en faisant allusion à l'humeur triste du gendre et à l'humeur joviale du beau-père, un des prédicateurs les plus amusants de l'époque : « Marston écrit les sermons du révérend W. Wilkes et fait écrire par lui ses comédies[5]. » Quelquefois cependant, quoi qu'en dise Horace, le pesant Crispinus[6] plaisante agréablement, surtout quand il imite le ton léger et spirituel des premières pièces de Shakspeare. Il y a une manière de se moquer des folies des amants, tout en traitant l'amour sérieusement, qui rend très-piquantes certaines scènes de *Comme il vous plaira*, des *deux Véronais* et de *Peines d'amour per-*

[1] Voy. le personnage de Laverdure dans *What you will.*

[2] Voy. *The Dutch courtezan.*

[3] Dans *What you will.*

[4] Dans *The Dutch courtezan.*

[5] *Ben Jonson's conversations with William Drummond.*

[6] C'est le nom que Ben Jonson donne à Marston dans le *Poetaster,* où lui-même se désigne sous le nom d'Horace.

dues. C'est un badinage ingénieux sur un fond solide. Marston arrive de temps en temps, par un grand effort sur lui-même, en adoucissant la rudesse habituelle de son style, à parler une langue qui rappelle celle de ces comédies[1].

L'exemple de Shakspeare a dû être pour lui un puissant stimulant. Il l'admirait beaucoup, il le connaissait à fond et il a plus d'une fois essayé, dans ses tragédies encore plus que dans ses œuvres comiques, de se rapprocher de la manière du maître. Comment, en effet, après Shakspeare, retrouver certaines situations, certains sentiments auxquels il a touché, sans être assiégé par le souvenir de ses vers immortels? Qu'on le veuille ou non, il faut penser à lui, quand on suit la même route. Marston représente-t-il un jeune homme désespéré, auquel un esprit calme recommande la philosophie et la patience, il se rappelle le beau mouvement par lequel Roméo, meurtrier de Tybalt, banni et séparé de sa maîtresse, repousse les consolations de Frère Laurent. « Si tu étais jeune, comme je le suis, si Juliette était ton amante, si tu n'étais marié que depuis une heure, Tybalt assassiné, si tu étais amoureux comme moi et comme moi banni, alors tu

[1] Entre autres exemples d'imitation, il y a un passage du *Fawne* qui semble calqué sur un monologue d'une comédie de Shakspeare : « Le puissant Don Cupidon, empereur des soupirs et des protestations, grand roi du baiser, archiduc du plaisir. » C'est à peu près ce que dit Biron dans *Peines d'amour perdues*.

pourrais parler, alors tu pourrais t'arracher les cheveux et te jeter à terre, comme je le fais maintenant, dit Roméo. » « Ton père est-il étendu, froid, sans vie, les yeux fermés par ta mère? As-tu une amante déshonorée? » dit le héros de Marston, dont le père a été tué et la fiancée calomniée[1]. Le même personnage reçoit la visite de l'ombre de son père qui lui commande la vengeance, et qui termine son discours par le mot que le vieux roi de Danemark adresse à Hamlet, dans une circonstance analogue : *Remember*, souviens-toi. Lui aussi, comme Hamlet, il parle sévèrement à sa mère, que le meurtrier est sur le point de séduire, et il simule la folie pour mieux venger son père[2].

Malheureusement d'autres influences, moins favorables que celles de Shakspeare pesaient sur Marston. Il commença à écrire au moment où le théâtre retentissait encore du succès qu'avaient obtenu le *Juif de Malte* de Marlowe, et la *Tragédie espagnole* de Kyd. Ces pièces sanglantes, remplies de meurtres et de crimes, consacrées à la peinture de la vengeance, faisaient école par la grande popularité qu'elles avaient valu à leurs auteurs et par l'engouement que témoignait le

[1] Antonio, dans la *Vengeance d'Antonio,* seconde partie d'*Antonio et Mellida.*

[2] Je sais bien qu'il y avait eu déjà des situations analogues dans la Tragédie espagnole de Kyd et dans la vieille pièce d'*Hamlet,* d'où Shakspeare a tiré la sienne. Mais comme le premier *Hamlet* de Shakspeare a paru avant la *Vengeance d'Antonio,* je n'hésite pas à croire que Marston l'a imité.

public pour tout ce qui y ressemblait. Marston, qui, comme nous l'avons vu, ne se piquait pas de délicatesse, suivit le torrent; il était naturellement enclin à la grossièreté, il cherchait la force et il crut faire preuve de force en couvrant la scène de sang ou en outrant l'expression des sentiments les plus violents et les plus haineux de l'âme humaine. Un des personnages de son *Antonio et Mellida*, Piéro, prince de Venise a, comme le Barabas de Marlowe, les passions d'un monstre plutôt que celles d'un homme. Il hait le duc de Gênes, Andrugio et son fils; afin de mieux assouvir sa haine, il fait semblant de se réconcilier avec eux, il donne même sa fille Mellida au jeune duc Antonio. Mais quand il les a désarmés par ses démonstrations d'amitié, il les trahit l'un et l'autre. Il empoisonne le père et il torture le fils, en accusant la fiancée de celui-ci, sa propre fille Mellida, d'avoir eu des relations criminelles avec un étranger. Puis, par un raffinement de scélératesse, il paye un agent pour accuser Antonio de tous les crimes qu'il a commis, de l'assassinat d'Andrugio et du déshonneur de Mellida, et quand cet agent s'est acquitté de sa tâche, il le tue d'un coup de poignard, dans la crainte d'être dénoncé par lui. Ses ennemis répondent à sa férocité par une férocité égale. Œil pour œil, dent pour dent, meurtre pour meurtre, c'est la loi de ces tragédies sauvages dont le crime est le principal ressort. Antonio, qui échappe à tous les piéges qu'on lui tend, se venge

par un double assassinat. Il égorge de sang-froid un enfant, le fils de Piéro, et il organise ensuite un complot contre celui-ci. Dans une fête de carnaval à Venise, les conjurés et lui, masqués, se jettent sur le prince, lui montrent le cadavre de son fils et, après lui avoir arraché la langue, viennent tour à tour satisfaire leur haine en l'accablant d'insultes. L'un l'appelle *crapaud*, l'autre *écume du vase de l'enfer* et, quand ils ont épuisé leur vocabulaire d'injures, ils le poignardent l'un après l'autre.

Cette accumulation d'horreurs nous reporte à *Titus Andronicus* et aux drames par lesquels Kyd et Chettle enchérissaient encore sur les conceptions de Marlowe[1]. Marston continue, au commencement du dix-septième siècle, les traditions de leur école; s'il fallait absolument le rattacher à un groupe de dramaturges antérieurs à lui, je le placerais à leur suite, flottant entre eux et Shakspeare, qui n'est pas non plus exempt d'horreurs et chez lequel il trouvait plus d'un exemple de ces scènes sanguinaires dont il remplissait ses tragédies. Son goût pour les effets violents ne l'empêchait pas de viser quelquefois au bel esprit, et de donner à des pensées qui auraient dû être exprimées simplement un tour prétentieux. Il se ressent, lui aussi, de l'influence que Lyly a exercée sur toute une

[1] Voy., sur les drames sanglants, nos *Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare*, p. 170. Paris, Charpentier.

génération; il aime l'antithèse, ce grand ressort de l'euphuisme, il entre tout à coup, au milieu de la brutalité habituelle de son langage, dans des analyses raffinées de sentiments et, au moment où on s'y attend le moins, il termine en pointe un mouvement tragique. Il va jusqu'à rapprocher dans la même scène, comme l'avait fait Kyd avant lui, l'expression des passions les plus sauvages de celle de la sensibilité la plus recherchée et la plus précieuse. Ainsi, quand Antonio tue le jeune fils de son ennemi Piéro, il ne se contente pas de le poignarder, il le frappe avec un accompagnement bizarre d'antithèses et de subtilités. « Ce n'est pas toi que je hais, lui dit-il, ni que je tue, c'est le sang de ton père qui coule dans tes veines, » et, lorsque l'enfant est mort, il ajoute : « Esprit de Julio, oublie que ce corps était le tien. Je t'aime[1]. » Dans une autre tragédie[2], un jeune homme qui s'est laissé tomber d'une échelle de cordes, en montant au balcon de sa maîtresse et qui reste à demi mort sous ses fenêtres, engage avec elle, malgré ses blessures, une conversation relevée de jeux d'esprit. « Comment se porte votre honneur ? lui dit sa maîtresse, quand elle le voit par terre. Parlez, seigneur au destin malheureux ! si la vie retient son siége en vous, parlez. » — « Arrête, merveille de ton sexe, répond le chevalier.

[1] *Antonio's Revenge.*
[2] *The insatiate Countess.*

Je respire encore. Quoique la mort soit entrée dans cette masse de chair, elle n'y est pas victorieuse. Mon cœur résiste et ne cède qu'à toi, méprisant sa tyrannie. — Mes portes sont fermées, reprend la dame, et je ne puis vous secourir. Vos blessures sont mortelles ; blessé est mon honneur, si la garde de la ville vous trouve. »

Heureusement tout n'est pas de ce style dans les tragédies de Marston. On y rencontre de loin en loin quelques scènes vraiment dramatiques, comme on rencontre de belles échappées de vue dans un pays ingrat. Il passe quelquefois, dans ces âmes anglaises les plus rudes, des éclairs de passion qui vous remuent, même quand ils vous blessent à force d'éclat. Lorsqu'Antonio, exilé de son pays, menacé de mort, retrouve Mellida au milieu d'une ville où sa tête est mise à prix, il a successivement un mouvement de tristesse et un mouvement de joie qui viennent du plus profond des entrailles humaines : « Ah ! maintenant j'y pense, s'écrie-t-il ; je n'ai pas de maison, ni père, ni ami, ni pays pour renfermer ces malheureux membres. Le monde, tout ce qui existe est mon ennemi... Mais viens, douce créature, tu seras ma maison, mon père, mon pays, ma richesse et mes amis, mon tout, mon âme, et toi et moi nous vivrons [1]. » Dans *Sophonisbe*, par un contraste du plus puissant effet, Marston fait

[1] *Antonio and Mellida.*

succéder à une scène où les sénateurs de Carthage viennent de décider que, pour se ménager l'alliance de Syphax, ils trahiront Massinissa et lui enlèveront sa fiancée, une autre scène où Massinissa combat les Romains pour sauver ceux qui le trahissent, et où, tout sanglant, couvert de blessures, pressé par ses officiers de quitter le champ de bataille, il répond : « On ne peut pas verser trop de sang pour une si noble cité. » Enfin c'est une situation pathétique que celle d'une grande dame italienne qui, condamnée à mort pour un triple adultère et pour une tentative de meurtre, monte d'abord sur l'échafaud avec l'insolence d'une courtisane, puis reconnaît dans un moine venu là pour la préparer à la mort, son mari qui lui apporte son pardon et l'espérance divine, et meurt, après l'avoir entendu, repentante et bénie[1]. La pièce qui se termine par ce tableau, la tragédie de l'*Insatiable comtesse*, me paraît, non pas la meilleure, mais la plus facilement écrite et la plus poétique de toutes celles de Marston. Elle n'approche pas cependant de la délicatesse et de la grâce du petit poëme de Pygmalion, où il a exprimé, dans un style tout différent de celui de son théâtre, sans grossièreté, sans affectation, sans efforts, du ton le plus aisé et le plus naturel, toutes les séductions de l'amour des sens. Ce n'est point une œuvre morale. Il y fait une peinture fort libre de la

[1] *The insatiate Countess.*

volupté. On croirait par moments lire du Parny relevé par une imagination plus riche et par une langue plus poétique. Toutes les courtisanes du temps le mettaient dans leur bibliothèque à côté du poëme de *Vénus et Adonis* de Shakspeare et du *Salmacis et Hermaphrodite* de Beaumont. C'est assez dire ce que les moralistes doivent penser de l'ouvrage. Mais si on ne le juge qu'au point de vue littéraire, il est infiniment supérieur au théâtre du même auteur, et pour les 234 vers de ce poëme, plus encore que pour ses comédies et ses tragédies[1], Marston mériterait de ne pas être oublié sur la liste des poëtes anglais du dix-septième siècle.

[1] M. Halliwell a publié, en 1856, une édition de Marston, en 3 volumes, dans cette collection des vieux auteurs que poursuivent si courageusement quelques érudits. Voici les titres des pièces qu'il a ainsi exhumées : *Antonio and Mellida* (1602), rééditée déjà dans la collection de vieilles pièces faite par M. Dilke, en 1814 ; — *Antonio's Revengè* (1602) ; — *The Malcontent* (1604), qui se trouve déjà dans l'édition de Webster, publiée par M. Dyce ; — *Eastward Hoe* (1605) ; — *The Dutch courtezan* (1605), dont le sujet est tiré des *Contes du monde*, vieux recueil de contes français; — *Parasitastes* (1606), où il y a un incident imité d'une nouvelle de Boccace, Giorn. 3, Nov. 3. — *Sophonisba* (1606). — *What you will*, où se retrouvent quelques réminiscences de l'*Amphitryon* de Plaute ; — *The insatiate Countess*, où l'on a cru découvrir, mais avec peu de vraisemblance, une satire contre les désordres de la reine Jeanne de Naples. — A cette collection de pièces M. Halliwell a ajouté avec raison le charmant poëme de *Pygmalion* et les satires de Marston, parmi lesquelles se trouve le *Fouet de l'infamie*, où Jonson figure sous le nom de Torquatus.

CHAPITRE VIII.

Le plus sombre des dramaturges du dix-septième siècle. — Énergie de Webster. — Son goût pour les effets violents. — Sa préférence pour les sujets italiens. — Une Nouvelle de Bandello et la *Duchesse d'Amalfi*. — *Vittoria Corombona, ou le Diable blanc*. — Les personnages sceptiques dans les tragédies de Webster. — Sa ressemblance avec Marlowe et ses imitations de Shakspeare.

I

Un des collaborateurs de Marston, John Webster, qui a travaillé à la comédie du *Mécontent*, reprit avec plus de talent et de succès que lui la tradition des drames sanglants de Marlowe et de Kyd. Quoique le ton de la tragédie se fût détendu depuis ses origines, quoique Shakspeare eût montré, dans *Hamlet* et dans *Timon d'Athènes*, qu'il était possible d'adoucir la peinture des mœurs sans diminuer la force des situations tragiques, ce nouveau dramaturge persiste à suivre les errements de l'ancienne école, et, dans son goût pour les conceptions fortes, il fait de l'horreur le principal ressort de ses pièces. Cette terreur dramatique, dont parle Aristote, que les Grecs tempéraient habilement par des repos et par une tendance idéale,

que Shakspeare, avec l'instinct d'un génie supérieur, devinant une des grandes lois de l'art, atténuait par un mélange de familiarité et de gaieté, Webster l'accuse, l'exagère et l'étend, comme une ombre funèbre, sur toutes les parties du drame. Il aime le sang, les péripéties, les catastrophes, et, pour se satisfaire, il va chercher ses sujets à une époque et dans un pays où la violence des passions produit des crimes étranges. C'est l'Italie du moyen âge qu'il nous représente, ou plutôt ce qu'il y a eu de féroce dans les mœurs italiennes de Dante à Machiavel. Les nouvellistes italiens lui avaient donné l'exemple. Boccace fait deux parts dans son *Décaméron*, la part de la volupté et celle de la férocité. Ses contes, souvent si agréables, si spirituels, si bien faits pour amuser des épicuriens, tournent quelquefois à l'horrible. Il n'y parle pas toujours de moines amoureux et de femmes galantes. Il y raconte aussi des histoires terribles, comme celle de ce prince de Salerne qui surprend sa fille Sigismonde dans les bras de Guiscard, et qui, pour la punir, lui envoie dans une coupe le cœur de son amant. Après lui ses successeurs, le vieux Massuccio, Giraldi Cinthio, Luigi da Porto, Parabosco montrent tour à tour ou en même temps, dans leurs peintures, le côté voluptueux et le côté cruel des mœurs de leur pays. Ils ne faisaient, du reste, que copier la réalité. D'un bout à l'autre de son histoire, l'Italie offre le perpétuel contraste du plaisir et du crime. La férocité y subsiste à côté de

toutes les délicatesses de l'esprit et de tous les raffinements de l'élégance. Quels que soient le luxe des arts, le génie des poëtes, la splendeur des fêtes, l'éclat des cours princières et la politesse extérieure des relations sociales, on y aperçoit partout des taches de sang. César Borgia est le contemporain de Michel-Ange et de Raphaël. Pendant que les plus belles statues et les plus beaux tableaux du monde moderne s'achèvent ou se préparent, le fils d'Alexandre VI tue son frère, séduit sa sœur et fait couper en quatre D. Ramiro d'Orco[1].

Ce sont ces dernières scènes que préfère Webster. Il a la passion de l'horrible. Il fouille dans les nouvelles italiennes qui avaient d'abord été traduites en français, puis du français en anglais, il y découvre des sujets lugubres et il les met en drame. C'est ainsi qu'il prend à Bandello[2] la douloureuse histoire de la duchesse d'Amalfi, déjà traitée par Lope de Vega dans *El majordomo de la duquesa de Amalfi*[3]. Bandello raconte qu'une princesse d'Amalfi, restée veuve après quelques années de mariage, belle et jeune encore, craignant si elle se remariait avec un de ses égaux de se donner un maître, prit le parti de choisir pour

[1] Voy., sur l'assassinat de D. Ramiro d'Orco, Machiavelli, *Il principe*, ch. VII.

[2] Voy. *Novelle* di Matteo Bandello. Parte prima. Nov. 26.

[3] La *Duchesse d'Amalfi*, certainement jouée avant 1619, n'a été imprimée qu'en 1623.

mari un de ses sujets qu'elle élèverait jusqu'à elle et qui joindrait la reconnaissance à l'amour. Elle choisit son intendant, Antonio Bologna, homme intelligent et jeune, et l'épousa secrètement. La princesse avait une grande réputation de vertu, Bologna de sagesse; ils vécurent ensemble pendant quelques années, et ils eurent un fils, sans que personne découvrît leur union. Mais les secondes couches de la duchesse ne furent pas aussi secrètes que les premières. Ses deux frères, dont l'un était cardinal d'Aragon, en entendirent parler, et voulant savoir quel était l'amant de leur sœur, remplirent sa cour de leurs espions. Antonio s'en aperçut, il craignit d'être dénoncé et il demanda à sa maîtresse la permission de se retirer à Ancône avec ses deux enfants. La duchesse, qui y avait consenti par prudence, ne put se résoudre à vivre sans son mari et ses enfants; au risque de tout perdre, elle annonça qu'elle allait faire un pèlerinage à Lorette, qui est près d'Ancône, et elle arriva dans cette dernière ville avec une suite nombreuse. Là elle se rendit à la maison d'Antonio, y entra publiquement, déclara devant tous les gens qui l'accompagnaient qu'elle était mariée depuis plusieurs années, et montra les enfants qu'elle avait eus de ce mariage. C'était braver ses frères. Ceux-ci voulurent se venger et obtinrent de la municipalité d'Ancône l'expulsion des deux fugitifs. Antonio et la duchesse, obligés de quitter la ville, se mirent en route pour Venise, où ils espéraient trouver un asile.

Mais des cavaliers, qui guettaient leur passage sur le chemin, les poursuivirent. En se voyant poursuivie, la princesse supplia son mari qui, ainsi que son fils aîné, était monté sur un cheval turcoman d'une grande vitesse, de s'échapper. Elle-même resta dans sa chaise à porteurs, entre les mains des émissaires de ses frères, pensant qu'on la traiterait avec humanité. Elle se trompait. On la conduisit dans un château qui se trouvait sur la route et on l'égorgea, elle et ses autres enfants. Pendant ce temps-là Antonio s'était réfugié à Milan, où peu de jours après il fut assassiné par des *bravi* que ses implacables beaux-frères avaient envoyés à sa recherche.

Voilà un sujet tragique, émouvant, d'où le pathétique sort naturellement. Webster a très-bien détaché de la prose traînante de Bandello ou de son traducteur [1] les deux situations principales qu'indiquaient son récit, la séparation des deux époux et la mort de la duchesse. Il en a tiré les deux scènes les plus touchantes de son drame. Je les traduis toutes deux. Dans la première, la duchesse voudrait ne pas quitter son mari; elle le supplie cependant de partir, pour le sauver, et l'intérêt de la situation vient de l'effort douloureux qu'elle fait sur elle-même.

[1] La nouvelle de Bandello avait été traduite dans le *Palais du plaisir* de Painter. Le même sujet se retrouve dans le *Théâtre du jugement de Dieu* de Beard (édit. 1597), et dans les *Histoires admirables* de Goulart.

LA DUCHESSE D'AMALFI.

Je soupçonne quelque piége. Aussi, au nom de tout mon amour, je vous conjure de prendre votre fils aîné et de fuir vers Milan. N'aventurons pas tout ce misérable reste de notre fortune dans un seul et malheureux esquif.

ANTONIO.

Votre conseil est prudent. La meilleure moitié de ma vie, adieu ! Si nous devons nous séparer, c'est que le ciel y met la main, et non pour une autre raison. C'est ainsi qu'un artiste habile sépare en deux parties une montre ou une horloge, lorsqu'elle est dérangée, afin de la mieux régler.

LA DUCHESSE.

Je ne sais pas ce qui vaut le mieux ou de vous voir mort ou de m'éloigner de vous.

(A son fils aîné.)

Adieu, mon enfant, tu es heureux de ne pas avoir assez d'intelligence pour comprendre ton malheur ; car tout notre esprit et toute notre science ne servent qu'à nous faire mieux sentir nos souffrances.

(A son mari.)

Dans l'Église éternelle, seigneur, j'espère que nous ne serons pas ainsi séparés.

ANTONIO.

Oh ! prenez courage ! que la patience soit chez vous une noble énergie ! Ne songez pas à l'indigne traitement qu'on nous fait subir ! Les hommes, comme le grain, sont d'autant meilleurs qu'ils ont été écrasés. Ne pleurez pas ! Le ciel nous a faits de rien, et nous luttons pour arriver nous-mêmes au néant.

(A la suivante qui porte ses petits enfants.)

Adieu, Cariola, et la douce charge que tu as dans tes bras !

Si je ne te revois plus, sois une bonne mère pour ces petits êtres et sauve-les des dents du tigre. Adieu !

LA DUCHESSE.

Laissez-moi vous regarder encore! Car ce langage est celui d'un père mourant. Votre baiser est plus froid que celui que j'ai vu un saint anachorète donner au crâne d'un homme mort.

Dans la seconde scène, la duchesse va mourir, ses bourreaux sont là, elle les voit entrer et, par quelques mots d'une familiarité sublime, Webster indique que la dernière pensée de la mère qui quitte ses enfants, n'est pas pour elle-même, mais pour eux. Il y a là un attendrissement maternel qui devait faire pleurer l'auditoire, comme s'il avait eu sous les yeux non une fiction, mais la plus poignante des réalités.

LA DUCHESSE (à sa suivante).

Adieu, Cariola ! Je t'en prie, songe à donner à mon petit garçon du sirop pour son rhume, et que la petite fille dise ses prières avant de s'endormir !

(A Bosola, l'agent de ses frères.)

Maintenant, faites ce qu'il vous plaira. Quel genre de mort ?

BOSOLA.

Étranglée ! Voici vos exécuteurs.

(Il montre deux bourreaux qui le suivent.)

LA DUCHESSE.

Je leur pardonne. L'apoplexie, un catarrhe, une maladie des poumons feraient ce qu'ils font.

BOSOLA.

La mort ne vous effraye-t-elle pas ?

LA DUCHESSE.

Qui en serait effrayé, sachant quelle excellente compagnie on doit retrouver dans l'autre monde ?

Si Webster se contentait de ce pathétique, il excellerait dans l'art de peindre la douleur. Mais les situations simples ne lui suffisent pas. Il lui faut des malheurs extraordinaires, des crimes invraisemblables, des sentiments contre nature, en un mot, de quoi faire frissonner le public et exciter cette horreur tragique, sans laquelle il se persuade qu'il n'y a point de tragédie. Le récit de Bandello n'est point assez émouvant pour lui. Il y ajoute des détails horribles et des scènes qu'il compose de ce que son esprit peut lui fournir de plus épouvantable. Il reprend, par exemple, le portrait d'un des frères de la duchesse, du duc Ferdinand, mais c'est pour lui donner les traits d'un monstre. Ce frère, derrière lequel il faut toujours se représenter la sombre imagination de Webster, invente, pour faire souffrir sa sœur, les tortures les plus raffinées. Il la fait enfermer dans une maison voisine d'un hôpital de fous, afin de lui infliger le supplice d'entendre, à chaque heure du jour, les propos incohérents de ces malheureux. Il veut détruire sa raison, avant de détruire son corps. C'est l'être moral et sensible qu'il cherche à atteindre, en prolongeant l'agonie

d'une victime qu'il a condamnée à mourir. Dans sa soif de vengeance, il conçoit une idée bizarre et cruelle, qui dépasse en horreur tout ce que nos dramaturges modernes ont inventé. Il n'a pu encore saisir ni Antonio ni les enfants que celui-ci a eus de la duchesse, mais il les poursuit, il espère bien s'emparer d'eux, et, en attendant, il sait qu'aucune nouvelle ne peut être plus douloureuse pour sa sœur que celle de leur mort. Il imagine alors de faire croire qu'il les a tués. Mais ce ne sont pas des paroles qu'il emploie pour la convaincre de son malheur; il veut mettre sous ses yeux, tout à coup, sans préparation, l'image sanglante et inanimée de ceux qui lui sont chers. Dans cette scène Webster emploie la fantasmagorie, l'art du décorateur, tous les moyens extérieurs qui peuvent frapper les sens en même temps que l'âme. Une nuit profonde règne sur le théâtre. Ferdinand a fait dire à la duchesse qu'il voulait avoir une entrevue avec elle, à condition qu'elle aurait lieu dans l'obscurité. Il entre et fait semblant de se réconcilier avec sa sœur.

FERDINAND, LA DUCHESSE, BOSOLA.

(Il fait nuit sur la scène.)

FERDINAND.

Je viens pour sceller la paix avec vous.

(Il présente à la duchesse la main d'un homme mort.)

Voici une main à laquelle vous avez juré beaucoup d'amour; elle porte l'anneau que vous lui avez donné.

LA DUCHESSE.

Je l'embrasse affectueusement.

FERDINAND.

Faites, je vous prie, et ensevelissez cette empreinte dans votre cœur. Je veux vous laisser cet anneau, comme un gage d'amour, et la main aussi bien que l'anneau, et ne doutez pas que vous ne deviez avoir aussi le cœur. Quand vous aurez besoin d'un ami, envoyez cela à celui qui le possédait. Vous verrez s'il peut vous aider.

LA DUCHESSE (croyant tenir la main de Ferdinand).

Comme vous avez froid! Je crains que vous ne soyez pas bien, à la suite de votre voyage.

(On éclaire tout à coup le théâtre.)

Ah! des lumières!

(Elle aperçoit la main d'un homme mort.)

Oh! horrible!

FERDINAND.

Apportez-lui maintenant assez de lumières!

(Il sort.)

LA DUCHESSE.

Quelle sorcellerie pratique-t-il donc, qu'il a laissé ici la main d'un homme mort?

(Bosola tire un rideau derrière lequel on voit les figures en cire d'Antonio et de ses enfants, étendus comme s'ils étaient morts.)

BOSOLA.

Regardez! voici le corps auquel cette main a été prise. Votre frère vous présente ce triste spectacle, afin que vous sachiez par vous-même qu'ils sont morts, et qu'après cela vous puissiez sagement cesser de pleurer ce que vous ne pouvez plus recouvrer.

LA DUCHESSE.

Ah ! s'ils voulaient m'attacher à ce tronc sans vie et me laisser avoir froid jusqu'à la mort !

BOSOLA.

Venez ! vous devez vivre.

LA DUCHESSE.

C'est là la plus grande torture que les âmes sentent dans l'enfer, dans l'enfer. Être obligée de vivre et ne pouvoir mourir ! Porcia, je veux rallumer tes charbons et faire revivre l'exemple rare et presque disparu d'une femme aimante.

BOSOLA.

Oh ! fi ! du désespoir ! Rappelez-vous que vous êtes chrétienne.

LA DUCHESSE.

L'Église ordonne le jeûne. Je veux jeûner jusqu'à la mort.

L'horreur ne peut pas aller plus loin. Mais il n'y a plus là aucun des éléments moraux de la tragédie. Il n'y a plus que de la mise en scène. Webster n'a pas chargé de couleurs moins sombres le portrait d'un autre frère de la duchesse, du cardinal d'Aragon, auquel il attribue autant de crimes qu'un homme peut en commettre. Ce prélat romain a pour maîtresse une femme mariée qu'il empoisonne, parce qu'il lui a confié ses secrets et qu'il craint qu'elle ne les divulgue. Il charge un *bravo* d'assassiner Antonio, et il donne l'ordre d'étrangler sa sœur et ses neveux. Sa conscience, chargée de tous ces méfaits, lui adresse quel-

ques reproches, mais sans amollir son cœur, et il meurt dans l'impénitence finale, au moment où il vient de prononcer des paroles qui rappellent celles de Claudius, roi de Danemark : « O ma conscience ! je voudrais prier maintenant, mais le diable empêche mon cœur d'avoir aucune confiance dans la prière. »

Après ces conceptions violentes, Webster retrouve tout d'un coup le naturel en exprimant, au prix d'une contradiction, les remords inattendus du duc Ferdinand, un des deux fratricides. En présence du cadavre de sa sœur et des deux enfants étranglés par son émissaire, le duc se trouble. A peine sa vengeance est-elle satisfaite, qu'il la regrette ; il accuse l'assassin de précipitation. Pourquoi n'a-t-on pas attendu de nouveaux ordres ? Pourquoi s'est-on pressé d'exécuter une sentence qu'il désavoue maintenant ?

FERDINAND.

Elle et moi, nous étions jumeaux, et je mourrais à l'instant même si je devais vivre juste autant qu'elle. Laissez-moi regarder de nouveau son visage ! Pourquoi n'as-tu pas eu pitié d'elle ? Quel excellent et honnête homme tu aurais pu être, si tu l'avais portée toi-même dans quelque sanctuaire ! ou si, hardi dans une bonne cause, tu t'étais jeté toi-même, en brandissant ton sabre au-dessus de ta tête, entre son innocence et ma vengeance ! Je t'ai dit, lorsque j'étais hors de moi-même : Va, tue mon plus cher ami, et tu l'as fait. Et je te hais pour cela.

BOSOLA.

Laissez-moi réveiller votre mémoire; car je m'aperçois que vous tombez dans l'ingratitude. Je réclame la récompense due à mon service.

FERDINAND.

Je te dirai ce que je veux te donner.

BOSOLA.

Faites!

FERDINAND.

Je t'accorderai ton pardon pour ce meurtre.

BOSOLA.

Ah!

FERDINAND.

Oui : et c'est la plus grande marque de bonté que je puisse m'efforcer de t'accorder. Qui t'a ordonné de remplir ce sanglant office?

BOSOLA.

Vous.

FERDINAND.

Moi! Étais-je donc son juge? Est-ce qu'aucune formule officielle de la loi l'a condamnée à ne plus exister? Un jury complet l'a-t-il déclarée coupable devant la cour? Où trouveras-tu ce jugement enregistré, si ce n'est dans l'enfer? Vois! Comme un insensé sanguinaire, tu as encouru la confiscation de la vie, et tu dois mourir.

Voilà une scène qui, comme les deux premières que nous avons citées, nous ramène à la vraie tragédie par l'expression des sentiments naturels. Mais ces beautés, sans mélange d'exagération, sont rares dans la *Du-*

chesse d'Amalfi. Le ton y est en général trop violent; les tableaux y sont trop horribles. On sent bien, en la lisant, que l'auteur a de la force, on admire par moments ses grandes qualités tragiques; mais on regrette qu'il s'en serve avec si peu de mesure et pour produire des effets si bizarres. Si le but de la tragédie était de laisser l'esprit sous une impression exclusivement pénible et, en quelque sorte, sous le poids d'un cauchemar, personne ne l'aurait jamais mieux atteint que Webster.

II

A cette œuvre excessive je préfère de beaucoup une autre tragédie de Webster, *Vittoria Corombona*, où il y a encore trop d'horreurs, mais où je trouve des caractères plus vraisemblables dans leur scélératesse et des situations aussi dramatiques, sans être forcées. Seulement le tempérament particulier du poëte, son goût pour l'horrible et pour les effets violents, le portent à insister sur les mauvais instincts de notre nature. Il fait un tel usage des scélérats, qu'il laisserait croire qu'il n'y a dans l'humanité que des vices. Dans ses pièces, il donne souvent la parole à un personnage railleur et sceptique, sans principes ni scrupules, mais habile à découvrir les défauts des hommes, les motifs honteux et cachés de leurs actions; toujours disposé à supposer le mal là où il voit le bien; rédui-

sant toute la morale à l'intérêt personnel et versant le ridicule sur les grands sentiments dont il ne veut pas être dupe, sur l'amour de la patrie, sur les liens de la famille, sur la religion et sur la liberté. On s'étonne d'entendre traiter avec tant d'ironie les sentiments tragiques dans des œuvres où ils sont développés et mis en scène avec énergie. On dirait que Webster cède par moments à un certain enthousiasme poétique, et qu'un instant après il se moque de lui-même et de ses illusions. Chez lui l'ironie accompagne toujours l'émotion, comme l'esclave qui, à Rome, suivait le char du triomphateur. C'est ainsi que Bosola, dans la *Duchesse d'Amalfi*, promène de scène en scène son scepticisme railleur, rit des plus beaux dévouements et des plus sanglantes catastrophes, plaisante sur la vie et sur la mort, commet de sang-froid plusieurs crimes, et meurt enfin avec le cynisme d'un incrédule.

Ce même personnage se retrouve, avec plus d'esprit et de verve encore, sous le nom de Flamineo, dans *Vittoria Corombona, ou le Diable blanc*. Flamineo ne croit ni à la conscience ni à la vertu, ni au bien ni au mal, ni à Dieu ni à l'enfer; il ne vit que pour jouir des biens de ce monde et pour se moquer de ceux qui ne savent pas en profiter. Il rappelle Iago, né comme lui en Italie, comme lui, bouffon et scélérat. C'est à Rome, à Venise, à Florence et dans le sein de la religion romaine, que les poëtes anglais font naître les aventuriers impies qu'ils mettent sur la scène, comme s'ils

croyaient déjà, ce qu'ont souvent dit les protestants, que l'incrédulité sort du catholicisme.

Dès les premières scènes de *Vittoria Corombona*, Webster nous transporte dans le monde des comédies de Machiavel et de l'Arétin. Flamineo commence l'œuvre criminelle qu'il doit poursuivre pendant toute la pièce. Il livre sa sœur, la belle Vittoria, femme de Camillo, au prince Brachiano, mari d'Isabelle de Médicis. Il fait entrer le prince, la nuit, dans la maison qu'habite Vittoria avec toute sa famille, et il veille pour empêcher qu'on ne les surprenne. Cependant sa mère, Cornélia, croit entendre du bruit, elle se lève et pénètre dans la chambre où sont enfermés les deux amants. L'apparition de cette femme en cheveux blancs, indignée de l'outrage qui est fait à son nom, tremblante de vieillesse et de colère, produit une scène très-dramatique[1].

VITTORIA.

Ma chère mère, écoute-moi.

CORNÉLIA.

Oh! tu fais pencher mon front vers la terre plus tôt que ne le voudrait la nature. Voyez le mal que nous font les enfants! Pendant la vie, ils nous tiennent fréquemment

[1] M. Philarète Chasles est le premier qui ait parlé en France de ce drame de Webster, comme de tant d'autres productions étrangères qu'il a signalées, avant tout le monde, au public français. Voy. ses *Études sur Shakspeare*. Paris, Amyot.

en larmes, et, dans le froid tombeau, ils nous livrent aux pâles frayeurs.

BRACHIANO.

Venez, venez, je ne veux pas vous entendre.

VITTORIA.

Mon cher seigneur!

CORNÉLIA.

Où est maintenant ta duchesse, duc adultère? Tu n'as pas vu en rêve, cette nuit, qu'elle était venue à Rome.

FLAMINEO.

Comment! venue à Rome?

VITTORIA.

La duchesse...

BRACHIANO.

Elle aurait mieux fait...

CORNÉLIA.

Les vies des princes devraient avoir la marche du cadran, dont la régularité est si puissante qu'elle décide de l'exactitude des heures.

FLAMINEO.

Bien! avez-vous fini?

CORNÉLIA.

Infortuné Camillo! Si tu déshonores ainsi le lit de ton mari, que ta vie soit aussi courte que le sont les larmes aux funérailles des grands hommes!

BRACHIANO.

Fi! fi! cette femme est folle.

CORNÉLIA.

Que ton action soit, comme celle de Judas, une trahison dans un baiser! Puisses-tu être enviée, pendant ta courte

existence, et exciter la pitié, comme une misérable, après ta mort!

VITTORIA.

Oh! je suis maudite!

Après le départ de Vittoria et du prince, Flamine resté seul, en face de sa mère, lui reproche d'avoir troublé le tête-à-tête des deux amants et expose, avec cynisme, les motifs de sa conduite. Il est pauvre, il veut s'enrichir, et, à ses yeux, les meilleurs moyens sont ceux qui le conduiront le plus vite à son but. C'est la théorie du vice intrigant, développée, sans aucun artifice de langage, par un Italien qui a lu Machiavel et vécu à la cour des Borgia.

FLAMINEO.

Maintenant, vous qui êtes si guindée sur votre honneur, est-ce une heure convenable de la nuit, pensez-vous, pour renvoyer chez lui un duc, sans même un serviteur? Je voudrais bien savoir où se trouve la somme d'argent que vous avez dû réunir pour mon entretien, afin que je retire ma tête de l'étrier de mon seigneur.

CORNÉLIA.

Quoi! parce que nous sommes pauvres, devons-nous être vicieux?

FLAMINEO.

Je vous en prie, quelles ressources avez-vous pour me délivrer des galères ou de la potence? Mon père s'est conduit lui-même en vrai gentilhomme, il a vendu tout son

bien, et il a eu le bonheur de mourir avant d'avoir dépensé tout son argent. Vous m'avez envoyé à Padoue, je l'avoue, où je vous assure que, faute de moyens d'existence (j'en atteste l'Université), j'ai été obligé de raccommoder les bas de mon maître, pendant au moins sept années. De là je suis entré au service de ce duc; j'ai visité la cour, d'où je suis revenu bien plus courtisan et bien plus délié, mais pas du tout plus riche. Maintenant que j'ai une route si ouverte et si facile pour arriver à la fortune, dois-je conserver encore, sur mon pâle visage, la couleur du lait que votre sein m'a versé? Non! ce front, je veux l'armer et le fortifier, avec un vin joyeux, contre la honte et la rougeur.

CORNÉLIA.

Oh! puissé-je ne jamais t'avoir porté dans mes flancs!

FLAMINEO.

Je le voudrais. Je voudrais que la plus vulgaire courtisane de Rome eût été ma mère plutôt que toi.

Flamineo ne croit qu'au succès; il se moque des sentiments que la plupart des hommes respectent; son langage est une raillerie incessante contre les mœurs, contre les institutions et les croyances humaines. Il a le ton amer et insultant du sceptique habitué à la satire. Il ne se contente pas de douter de la vertu, mais il veut montrer que la vertu est une faute, que les habiles feignent de l'aimer, sans la pratiquer, et qu'il n'y a que les dupes qui s'y attachent. Cet Italien, nourri dans le sein de l'Église romaine, blasphème la religion de ses pères.

FLAMINEO.

Oh ! combien la religion est mêlée à la politique ! Le premier sang versé dans le monde l'a été à cause de la religion. Je voudrais être juif.

MARCELLO.

Oh ! il y en a trop.

FLAMINEO.

Vous vous trompez. Il n'y a ni assez de juifs, ni assez de prêtres, ni assez de gentilshommes.

MARCELLO.

Comment ?

FLAMINEO.

Je vous le prouverai. Car, s'il y avait assez de juifs, tant de chrétiens ne deviendraient pas usuriers; s'il y avait assez de prêtres, un seul n'aurait pas six bénéfices, et s'il y avait assez de gentilshommes, tant de vieux parvenus, qui n'ont pas eu d'autre berceau qu'un fumier, n'aspireraient pas à le devenir.

Les signes surnaturels qui précèdent et annoncent sa mort, l'apparition même d'un spectre menaçant qui vient le visiter, ne le tirent pas de son endurcissement. Son incrédulité obstinée met en doute, jusqu'à la dernière heure, non-seulement les vérités de la foi, mais celles qu'enseigne la raison. Il voit entrer dans sa chambre l'ombre de Brachiano qui tient à la main un pot de lis sous lequel se trouve un crâne humain. L'ombre jette de la terre sur lui et lui montre le crâne. Il est à peine troublé par ce spectacle, ou si une émotion légère s'empare de son âme, il la domine pour ne

laisser paraître que l'expression de son scepticisme. Il interroge son ancien maître et lui demande, avec une intention railleuse, des nouvelles de l'autre monde. « Dans quel lieu es-tu? lui dit-il. Est-ce là-bas, bien loin, dans le ciel étoilé ou dans la prison maudite de l'enfer? Non... Tu ne parles pas... Je vous en prie, seigneur, tirez-moi d'un doute. Quelle est la religion dans laquelle il vaut le mieux mourir pour un homme? Ou bien avez-vous assez de science pour me dire combien de temps j'ai encore à vivre? C'est là la question la plus nécessaire... Pas de réponse... Qu'est-ce là? O signe fatal! Il jette de la terre sur moi. Le crâne d'un homme mort sous les racines des fleurs! Je vous en prie, parlez, seigneur! Nos hommes d'église italiens nous font croire que les morts ont des intelligences avec leurs amis, et que souvent ils vont se coucher et manger avec eux. »

Ce ton pourrait faire illusion. Si on le prenait au sérieux, il indiquerait les angoisses d'une âme inquiète qui a soif de la vérité. Mais, sous la gravité des paroles, se cache une ironie persistante et provocatrice. Dans une des scènes suivantes, Flamineo fait semblant de se tuer, pour émouvoir sa sœur Vittoria, et, au moment de poser un poignard sur son sein, il joue avec la mort et il rit des espérances immortelles de l'âme humaine. « Où vais-je aller? s'écrie-t-il. O Lucien, est-ce dans ton ridicule purgatoire? Pour y trouver Alexandre le Grand raccommodant des souliers, Pompée atta-

chant des aiguillettes et Jules César faisant des boutons de crin, Annibal vendant du cirage et Auguste criant : de l'ail ! dans les rues. Dois-je me perdre dans le feu, dans la terre, dans l'eau, ou m'éparpiller dans tous les éléments ? C'est ce que je ne sais pas et je ne m'en soucie guère. De toutes les morts, la plus violente est la meilleure. »

Cette licence d'esprit nous montre une fois de plus quelle était la hardiesse du théâtre. Il abordait sans crainte les questions philosophiques et religieuses ; il mettait des athées et des sceptiques sur la scène, et quoiqu'il leur réservât en général des châtiments terribles, il leur donnait librement la parole pour exposer leurs doutes et pour exprimer leur incrédulité. Le public s'y trompait quelquefois. Il attribuait aux auteurs les opinions de leurs héros, comme il le fit à propos du *Faust* de Marlowe. Mais Webster, plus heureux que son prédécesseur, échappa à l'accusation d'impiété et put faire parler Bosola et Flamineo aussi hardiment que le docteur Faustus de Wittemberg, sans encourir la réprobation de ses contemporains. Le caractère diabolique d'Iago n'attira non plus aucune persécution à Shakspeare. On sut gré sans doute à ces deux écrivains d'avoir choisi leurs exemples en Italie, et on pardonna beaucoup à Webster, en faveur de ses invectives contre l'Église romaine. Du reste, ni l'un ni l'autre ne sacrifient la morale à leurs conceptions poétiques. L'incrédulité n'est dangereuse que lorsqu'elle

s'allie à une vie pure et sévère; car alors elle paraît produire d'aussi bons effets que la foi. Mais l'incrédule criminel ne fait point de prosélytes; ses crimes sont trop évidemment le résultat de ses opinions, et ils en dégoûtent ceux qui seraient tentés de les partager. Shakspeare et Webster, en faisant de la dépravation morale la conséquence naturelle de l'impiété, écrivent une leçon au bas du portrait de l'impie. C'est en cela surtout qu'ils diffèrent de Marlowe et qu'ils doivent moins effrayer les esprits religieux. Celui-ci laissait à Faust quelques vertus et ne faisait peser sur lui la responsabilité d'aucun forfait, tandis qu'ils chargent Iago, Bosola et Flamineo des plus grands attentats que l'imagination puisse concevoir.

Flamineo surtout fait horreur. Après avoir servi les amours adultères de sa sœur, il assassine traîtreusement, dans une joute, son beau-frère Camillo; puis il se prend de querelle avec son propre frère Marcello, qui lui reproche l'infamie de sa conduite; il le menace de se battre en duel avec lui, et, au lieu de l'attaquer loyalement, il vient le frapper par derrière d'un coup d'épée. C'est alors que reparaît la figure tragique de la mère, que nous avons déjà vue dans une des premières scènes de la pièce. Elle était à côté de son fils; elle l'a vu frapper par l'assassin, elle regarde son corps sans vie et elle doute encore de son malheur. Elle ne peut croire qu'en si peu de temps l'âme ait quitté son enveloppe mortelle.

CORNÉLIA.

O douleur éternelle pour moi !

HORATIO.

Vertueux Marcello ! Il est mort. Je vous en prie, laissez-le, madame. Venez, vous le devez.

CORNÉLIA.

Hélas ! Il n'est pas mort. Il n'est qu'évanoui. Il n'y a personne ici qui puisse gagner quelque chose à sa mort. Laissez-moi l'appeler encore, pour l'amour de Dieu.

HORATIO.

Je voudrais que ce fût une erreur.

CORNÉLIA.

Oh ! vous me trompez, vous me trompez, vous me trompez ! Combien d'êtres ont ainsi péri faute de soins ! Relevez sa tête ! son sang, s'il s'épanche à l'intérieur, le tuera.

HORATIO.

Vous voyez qu'il ne respire plus.

CORNÉLIA.

Laissez-moi aller à lui. Donnez-le-moi tel qu'il est. S'il n'est plus que terre, laissez-moi seulement lui donner un baiser, du fond du cœur, et vous nous jetterez tous les deux dans le même cercueil. Allez chercher un miroir ! Voyez si sa respiration ne le ternit pas ! Arrachez quelques plumes de mon oreiller et mettez-les sur ses lèvres ! Voulez-vous le laisser périr, faute de prendre un peu de peine ?

HORATIO.

Votre plus tendre devoir est de prier pour lui.

CORNÉLIA.

Hélas ! Je ne voudrais pas encore prier pour lui. Il peut

vivre encore pour me mettre en terre et prier pour moi, si vous me laissez arriver jusqu'à lui.

BRACHIANO (entre).

C'est là l'ouvrage de votre main!

FLAMINEO.

Ç'a été mon malheur.

CORNÉLIA.

Il ment, il ment, il ne l'a pas tué! Ceux-là l'ont tué qui ne veulent pas le laisser voir de plus près.

BRACHIANO.

Prenez courage, mère affligée!

CORNÉLIA.

O vous, oiseau de nuit!

HORATIO.

Du calme, bonne dame!

CORNÉLIA.

Laissez-moi alors, laissez-moi!

(Elle s'élance vers Flamineo un poignard à la main et, en approchant de lui, elle le laisse tomber.)

Que le Dieu du ciel te pardonne! Ne t'étonne pas si je prie pour toi. Je t'en dirai la raison. J'ai à peine assez de vie pour compter jusqu'à vingt minutes, je ne les dépenserai pas en malédictions. Adieu! La moitié de toi-même est étendue ici; et puisses-tu vivre assez pour te repentir!

Le désespoir maternel punirait Flamineo, si son âme pouvait être punie. Mais aucun châtiment moral ne peut l'atteindre. Il ne sent que la douleur physique. Les émotions glissent sur son cœur endurci, sans y pénétrer. Il contemple d'un œil sec le cadavre de son

frère qui est enseveli sur la scène, il entend les sanglots de sa mère et il voit, sans en être touché, la douleur de celle-ci se changer en démence. Ici l'imitation de Shakspeare est frappante. Déjà le mouvement de Cornélia qui jette son poignard, au moment de le lever sur son fils, rappelait une scène du Roi Lear. Sa folie est une imitation de celle d'Ophélie. Comme Ophélie, elle prononce des paroles sans suite, elle chante des fragments de chansons populaires, elle répand des fleurs sur la scène et elle s'exprime presque dans les mêmes termes que l'amante d'Hamlet. «Voici, dit-elle à ceux qui l'approchent, voici du romarin pour vous et de la rue pour vous[1]. »

Mais Webster n'emprunte à personne le caractère vraiment tragique de Vittoria Corombona. Il personnifie en elle la débauche intelligente et hardie, qui foule aux pieds tous les sentiments naturels, non pour céder à l'entraînement des sens, mais pour conquérir un rang élevé dans le monde et satisfaire d'ambitieux instincts. Nous reconnaissons, sous ses traits, la courtisane italienne du seizième siècle, telle que l'ont souvent représentée les peintres de l'époque, belle comme un camée antique, aux yeux noirs, au front de marbre, armée d'un calme apparent qui cache les orages de la pensée et les passions tumultueuses près d'écla-

[1] *Vittoria Corombona* fut jouée pour la première fois en 1612, longtemps après *Hamlet*.

ter. C'est une physionomie qui séduit par la perfection de la forme et qui effraye par l'expression indéfinissable du regard. On devine, sous ce masque brillant, la sécheresse de cœur et l'insensibilité de l'égoïsme.

Vittoria, en effet, n'aime qu'elle-même. Mariée à un gentilhomme obscur, elle veut sortir de l'étroite sphère où celui-ci la condamne à rester et elle cherche à inspirer de l'amour à un grand personnage; elle y réussit; elle se fait aimer par Brachiano, et quand elle est sûre de le dominer, elle songe à se débarrasser d'un mari qui la gêne. Après le meurtre de Camillo, elle se croit libre. Mais elle a à répondre de cette mort devant un tribunal présidé par le cardinal Monticelso, son ennemi. Sa défense est un chef-d'œuvre d'habileté et d'audace. On n'a pour l'accuser que des preuves morales. Les preuves matérielles manquent; elle a eu soin de les faire disparaître. Elle triomphe de l'insuffisance de l'accusation, elle parle, comme en se jouant, de son innocence, elle tourne en plaisanterie les griefs qu'on lui reproche et, avec une modération ironique, elle semble railler ses juges de la crédulité avec laquelle ils l'ont mise en jugement.

La scène représente un tribunal que préside Monticelso. Vittoria Corombona est assise au banc des accusés.

LE CARDINAL MONTICELSO.

Maintenant que le duc Brachiano est parti, je produirai une lettre dans laquelle il était convenu que vous et lui,

vous vous rencontreriez dans la maison de campagne d'un apothicaire, sur les bords du Tibre. Je vous en prie, messeigneurs, lisez-la. Je rougis de dire le reste.

VITTORIA.

J'accorde que j'ai été tentée. La tentation ne prouve pas la faute. *Casta est quam nemo rogavit.* Vous lisez le témoignage de son ardent amour pour moi, mais vous n'avez pas ma froide réponse. Voulez-vous me condamner parce que le duc m'a aimée? Autant vaudrait accuser une pure rivière, aux flots de cristal, parce qu'un fou mélancolique s'y serait noyé.

MONTICELSO.

Noyé en vérité; c'est le mot.

VITTORIA.

Faites le compte de mes fautes, je vous en prie, et vous trouverez que de la beauté, des vêtements gais, un cœur joyeux et un bon estomac, dans un banquet, sont tous, tous les misérables crimes dont vous pouvez m'accuser. En vérité, monseigneur, vous pourriez tuer des mouches à coups de pistolet. Ce serait un jeu plus noble.

Pour qu'elle soit condamnée, il faut que le cardinal se fasse à la fois accusateur et juge. C'est lui qui demande contre elle une sentence sévère et c'est lui qui la prononce. Il lui annonce qu'elle sera renfermée dans un couvent. Jusque-là, Vittoria est restée maîtresse d'elle-même. Mais, quand elle entend lire son arrêt, toute la fougue de son tempérament méridional se réveille. Elle n'a plus rien à ménager, elle éclate en invectives sanglantes et elle choisit parmi les injures

qu'elle peut adresser à son ennemi, celles qui doivent faire la plus profonde blessure et pénétrer dans son âme, comme un fer rougi dans une plaie. Ses paroles saccadées ont l'accent de la vengeance italienne qui frappe avec le poignard et qui se repaît de la douleur de sa victime. Le cardinal lui annonce qu'elle sera renfermée dans un couvent de repenties.

VITTORIA COROMBONA.

Une maison de repenties ! Qu'est-ce que cela ?

MONTICELSO.

Une maison de courtisanes qui se repentent.

VITTORIA.

Est-ce pour leurs femmes que les nobles de Rome l'ont élevée, puisqu'on m'y envoie ?

LE DUC DE FLORENCE.

Il faut prendre patience.

VITTORIA.

Je commencerai d'abord par me venger. Je voudrais bien savoir si votre salut éternel vous est garanti, que vous procédez ainsi.

MONTICELSO.

Qu'elle parte ! Emmenez-la d'ici !

VITTORIA.

Au rapt ! au rapt !

MONTICELSO.

Comment ?

VITTORIA.

Oui, vous avez ravi la justice. Vous l'avez forcée à faire votre bon plaisir.

MONTICELSO.

Fi ! elle est folle. La voilà changée en Furie.

VITTORIA.

Que le dernier jour du jugement vous trouve tel que vous êtes et vous laisse un démon, comme vous l'étiez auparavant! Apprenez-moi, sangsues, à parler le langage de la trahison; car, n'ayant pu prendre ma vie pour mes actions, vous la prenez pour mes paroles. O misérable vengeance des femmes qui n'a que la langue pour se satisfaire ! Je ne pleurerai pas. Non. Je dédaignerai d'appeler à mon secours la moindre larme. Emmenez-moi d'ici; conduisez-moi à cette maison de... Quel est le nom adouci que vous lui donnez?

MONTICELSO.

De repenties.

VITTORIA.

Ce ne sera pas une maison des repenties. Mon cœur la rendra plus honnête pour moi que le palais du pape et plus calme que ton âme. Quoique tu sois cardinal, apprends cela et que cela excite ta colère ! Ce n'est que dans les ténèbres que les diamants brillent du plus vif éclat.

L'amour qu'inspire Vittoria à Brachiano est une de ces passions violentes qui s'emparent à la fois des sens et de l'âme et qui mènent au crime, si elles ne peuvent être satisfaites sans crime. La courtisane ambitieuse ne lâche pas sa proie. Ce n'est pas assez pour elle d'être aimée; il faut qu'elle le soit avec fureur, plus que la famille, plus que le devoir, plus que l'hon-

neur. Elle attend tous les sacrifices et, si elle ne les exige pas, elle sait bien faire en sorte qu'on les lui offre. En détachant son amant de tous les sentiments naturels, elle ne lui laisse d'autre refuge qu'elle-même et elle le lie par une chaîne qu'il ne pourra plus rompre.

Brachiano, afin de n'être pas gêné dans ses amours, commence par se séparer de sa femme ; puis il en vient à désirer qu'elle soit morte, pour pouvoir épouser celle qu'il aime et, une fois que ce désir est né dans son esprit, le crime est bien près d'être consommé. En effet, il fait mourir la mère de son enfant, la vertueuse Isabelle, avec l'espérance de la remplacer par Vittoria. Ce crime, odieux en lui-même, l'est plus encore par les circonstances qui l'accompagnent. Isabelle, quoique séparée de son mari, n'a cessé de l'aimer ; elle le défend auprès de sa famille, elle s'accuse pour le justifier, et sa seule consolation dans son veuvage, c'est de contempler et d'embrasser le portrait de Brachiano qu'elle a fait placer près de son lit. Chaque soir, avant de s'endormir, elle dépose un baiser sur cette chère image. Le prince qui l'apprend par un domestique, profite de cette marque d'amour qu'elle lui donne pour la tuer. On enduit le portrait d'un poison subtil et, lorsque Isabelle vient y appliquer ses lèvres, elle meurt en l'embrassant.

La passion de Brachiano rencontre encore un obstacle, lorsque Vittoria est arrêtée et condamnée à vivre dans un couvent. Mais les obstacles ne font

qu'irriter l'amour. Il enlève sa maîtresse et il l'emmène à Padoue, où il l'épouse.

Au cinquième acte, le crime semble triompher. Les deux amants, qu'un double meurtre a rendus libres, sont assis sur le trône ducal. Mais les dramaturges anglais ne laissent pas en général le mal impuni, et le châtiment des criminels sert de conclusion habituelle à leurs tragédies. Celui de Brachiano sera terrible. Sa conduite arme contre lui la famille de sa première femme. Le frère de celle-ci, François de Médicis, a juré de venger sa mort et il poursuit sa vengeance jusqu'à Padoue. Il prend le déguisement d'un officier maure, au service de Venise; il emmène avec lui deux complices qui se font passer pour des seigneurs hongrois, entrés dans l'ordre des capucins, et il se présente à Brachiano, pendant les fêtes qui suivent le mariage. On l'accueille comme un hôte distingué, ainsi que ses compagnons, et on les invite à assister à un tournoi que donne le duc, en l'honneur de sa nouvelle épouse. L'un d'eux profite de la confiance qu'on leur témoigne pour empoisonner le casque que Brachiano doit mettre sur sa tête. En peu de temps, le poison opère. Le prince sent les premières atteintes du mal et il arrache son casque. Mais il est trop tard.

Nous avons déjà vu, dans les œuvres de Beaumont et de Fletcher, plusieurs scènes d'empoisonnement. Les deux poëtes nous en ont surtout décrit les effets physiques; ils nous ont montré l'image matérielle de la

douleur. Ici, comme chez Shakspeare, la souffrance du corps est aggravée par les angoisses de l'âme[1]. C'est un coupable qui meurt et Webster entoure son agonie des tortures que cause au criminel, dont la conscience se réveille, l'approche de la mort. Brachiano sent la vie s'échapper de son sein, il voudrait la retenir et, devant son fils et sa femme, il exhale des plaintes que le remords rend plus cuisantes.

BRACHIANO.

Oh! je suis déjà perdu. Le poison se répand dans le cerveau et dans le cœur. O cœur vaillant, il y a un tel lien entre le monde et toi qu'il est pénible à rompre!

GIOVANNI (fils de Brachiano).

O mon bien-aimé père!

BRACHIANO.

Écartez l'enfant! Où est cette femme excellente?

(Vittoria se montre.)

Si j'avais des mondes infinis, ce serait trop peu pour toi. Dois-je te quitter?

(Aux médecins.)

Que dites-vous, oiseaux de nuit, le poison est-il mortel?

UN MÉDECIN.

Tout à fait mortel.

BRACHIANO.

Bourreau politique corrompu! Vous tuez, sans livre. Mais, s'il faut guérir, votre art vous manque aussi souvent que les amis aux hommes puissants, lorsqu'ils sont dans

[1] Voy. la dernière scène du *Roi Jean*.

le besoin. Moi, qui ai fait grâce de la vie à des esclaves insolents et à de misérables meurtriers, n'ai-je point le pouvoir de prolonger la mienne, seulement une année ?

(A Vittoria.)

Ne m'embrasse pas, car je t'empoisonnerais. Le poison me vient du grand-duc de Florence.

FRANÇOIS DE MÉDICIS (déguisé).

Seigneur, prenez courage !

BRACHIANO.

O douce mort naturelle! Toi qui es unie au plus paisible sommeil! Aucune comète à queue rouge ne te regarde fixement, à l'heure tranquille de ton départ. Le triste hibou ne frappe pas à ta fenêtre; le loup à la voix rauque ne flaire pas ton cadavre. La pitié enveloppe ton corps, tandis que l'horreur veille au chevet des princes.

VITTORIA.

Je suis perdue pour toujours.

BRACHIANO.

Quelle triste chose que de mourir au milieu des hurlements des femmes !

(Des moines entrent.)

Qui sont ces gens-là ?

FLAMINEO.

Des franciscains. Ils vous ont apporté l'extrême-onction.

BRACHIANO.

Sous peine de mort, que personne ne prononce le nom de la mort devant moi! c'est un mot infiniment terrible.

Cette scène a pour témoin François de Médicis déguisé, qui savoure sa vengeance. Pour la rendre plus

complète, il introduit auprès de Brachiano, ses deux complices, Lodovico et Gasparo, revêtus du costume des capucins. Ces prétendus moines apportent au mourant un cierge et un crucifix et, par cette jonglerie, ils privent son âme des dernières consolations de la religion, tout en frappant son imagination par un appareil de mort qui l'épouvante.

LODOVICO (présentant à Brachiano un crucifix).

Domine Brachiano, solebas in bello tutus esse tuo clypeo; nunc hunc clypeum hosti tuo opponas infernali.

GASPARO (lui présentant un cierge).

Olim hasta valuisti in bello; nunc hanc sacram hastam vibrabis contra hostem animarum.

LODOVICO (aux assistants).

Il expire. Je vous en prie, éloignez-vous tous, et laissez-nous seuls murmurer à son oreille quelques prières spéciales que notre ordre ne permet pas que vous entendiez.

Quand les assistants se sont retirés, les deux capucins rejettent leur déguisement; ils se montrent sous leur forme naturelle, et ils poursuivent l'agonie de Brachiano de leurs rires insultants.

GASPARO.

Brachiano !

LODOVICO.

Démon Brachiano, tu es damné !

GASPARO.

Éternellement. — Voici le comte Lodovico.

LODOVICO.

Voici Gasparo, et tu mourras comme un misérable.

GASPARO.

Et tu seras oublié, avant ton oraison funèbre.

Ce n'est pas assez pour eux de le voir mourir; ils veulent qu'il sache que sa dernière heure est arrivée et qu'il meurt sans le secours de la religion, sans espoir de salut et sous les yeux de ses ennemis. Leur vengeance veut atteindre l'âme aussi bien que le corps. Le malheureux Brachiano les entend et les comprend; il se soulève sur son lit pour appeler ses serviteurs à son aide. Alors, un des assassins, dans la crainte que ses cris ne soient entendus, l'étrangle.

Ce dénoûment terrible renferme une leçon morale que manquent rarement de donner les poëtes dramatiques du seizième siècle. S'ils peignent le vice de couleurs fortes ou brillantes, ils ne le rendent jamais séduisant, et ils le font suivre en général d'un châtiment qui inspire aux spectateurs une épouvante salutaire.

A ces scènes lugubres se mêlent, par intervalles, des accès d'attendrissement. Webster, quoiqu'il pousse l'horreur tragique plus loin qu'aucun de ses contemporains, nous laisse cependant entrevoir un fonds de sensibilité dont l'énergie habituelle de ses peintures fait ressortir encore l'expression. Au milieu de la société licencieuse et violente qu'il met en scène, il es-

quisse le portrait d'une femme malheureuse et résignée (Isabelle), qui, avant de mourir victime de son attachement à son devoir, inspire la pitié par sa vertu au moins autant que par ses souffrances. A côté d'elle, dans un coin du tableau, il place l'image gracieuse d'un jeune enfant, et il adoucit sa voix pour le faire parler. La même plume, qui va retracer avec tant de vigueur les angoisses du coupable au lit de mort, décrit en termes pathétiques l'étonnement douloureux du fils qui vient de perdre sa mère.

GIOVANNI.

Que font les morts, mon oncle? Mangent-ils? entendent-ils de la musique? vont-ils à la chasse? sont-ils joyeux comme nous qui vivons?

FRANÇOIS DE MÉDICIS.

Non, mon neveu, ils dorment.

GIOVANNI.

Seigneur, seigneur, que ne suis-je mort! Je n'ai pas dormi ces six dernières nuits. Quand se réveillent-ils?

FRANÇOIS.

Lorsqu'il plaît à Dieu.

GIOVANNI.

Bon Dieu, fais-la dormir toujours! Car je sais qu'elle s'est réveillée, pendant cent nuits, et que tout l'oreiller sur lequel elle reposait sa tête, était mouillé de larmes amères. J'ai à me plaindre à vous, monseigneur. Je vous dirai comment ils l'ont traitée après sa mort; ils l'ont enveloppée dans une cruelle feuille de plomb et n'ont pas voulu me la laisser embrasser.

FRANÇOIS.

Tu l'aimais !

GIOVANNI.

J'ai souvent entendu dire qu'elle m'avait donné son sein, et il me semble que c'était là une preuve qu'elle m'aimait tendrement, car les princesses font rarement ainsi.

Mais les émotions douces ne durent pas longtemps dans l'œuvre de Webster. Elles ne font que reposer un instant la pensée, sans arrêter la marche précipitée et sanglante du drame. Le poëte retourne bien vite aux scènes violentes qu'il préfère. Il ne songe pas à attendrir ceux qui l'écoutent; il veut les épouvanter et les instruire par le spectacle des crimes qu'il leur raconte. « Voilà, leur dit-il, le tableau de l'Italie; voilà les mœurs que lui ont faites ses princes et ses politiques, voilà les vices que sa religion a laissés subsister, dont elle s'accommode et dont elle profite, pour gouverner les âmes. » Et, comme pour exprimer sa pensée sous une forme visible, à côté d'un duc et d'une femme adultères, d'un fratricide et de trois assassins, il nous montre le chef de l'Église, revêtu de ses ornements pontificaux et sortant du conclave où il vient d'être élu. Les cérémonies religieuses qui précèdent et qui suivent l'élection d'un pape s'accomplissent sur la scène; la pompe de la cour de Rome est montrée aux yeux, mais avec ironie. Le poëte protestant met

en regard de la magnificence solennelle que déploie l'Église la corruption qu'elle tolère et au sein de laquelle elle vit.

Contraste violent, bien fait pour séduire une imagination plus énergique que délicate! Webster s'en sert, moins encore peut-être pour satisfaire des haines religieuses que pour ajouter à l'horreur des situations qu'il imagine un degré de plus. Il sait bien, et c'est là le but qu'il poursuit, que les crimes qu'il accumule dans l'étroit espace de la tragédie, l'adultère, la trahison, l'assassinat, le fratricide, paraîtront plus horribles, si on pense aux lieux où ils se commettent, aux témoins qui auraient pu les empêcher et à la foi qui aurait dû les prévenir. Voilà des personnages qui foulent aux pieds les devoirs les plus sacrés, qui se plongent dans la volupté ou dans le sang, qui livrent leur vie aux sentiments les moins chrétiens, à l'amour du plaisir, à l'ambition, au désir de la vengeance, et ces sceptiques, ces voluptueux, ces ambitieux, ces hommes sanguinaires, où vivent-ils ? Dans la capitale même du monde chrétien, sous les yeux de celui qui prétend représenter sur la terre un Dieu de chasteté, de charité et d'amour. Le rapprochement se présentait de lui-même à l'esprit des spectateurs qui voyaient jouer *Vittoria Corombona*. L'effet de la tragédie en était augmenté et la terreur accrue. C'est là ce que voulait Webster. Il aspirait à se faire une place à part parmi les dramaturges, il sentait que l'énergie était la

note dominante de son talent, et il essayait de tirer de cette qualité tout ce qu'elle contient. Il y réussit à tel point, que le jour où il écrivit son meilleur drame, il toucha au génie par l'emploi exclusif de la force. De son temps, il n'a été donné qu'à lui d'aller si loin avec des moyens si peu variés. Il a été le plus sombre et le plus émouvant de ses contemporains, mais il n'a pas été autre chose. Cela constitue son originalité propre et cela lui assure une des premières places au second rang, à la suite de Marlowe et de Shakspeare, ses deux maîtres; bien plus près néanmoins de l'auteur du *Juif de Malte*, dont il continue l'esprit, que de l'auteur d'*Hamlet*, qui lui est si supérieur par la fécondité, par la grâce et par l'harmonie des facultés les plus diverses[1].

[1] M. Dyce a donné une édition complète des œuvres de Webster, Londres, 1830. M. Bodenstedt, dans le premier volume de la collection qu'il a commencée des contemporains de Shakspeare, traduit en vers allemands toute la tragédie de *la Duchesse d'Amalfi*, en prose et en vers quelques scènes de *Vittoria Corombona*, et à ces précieuses traductions il ajoute des fragments d'une tragédie d'*Appius et Virginie*, et d'une tragi-comédie intitulée *le Procès du Diable*, toutes deux œuvres de Webster. Webster avait en outre composé avec la collection de Dekker *l'Histoire de sir Thomas Wyatt*, *Westward Ho* et *Northward Ho*, avec celle de Rowley *A cure for a Cuckold*, et *the Thracian wonder*, comédies, et on croit enfin qu'il avait fourni à Marston le plan du *Mécontent*. Dans son savant ouvrage, M. Bodenstedt n'oublie aucune de ces pièces. *Shakspeare's Zeitgenossen*, t. I, Berlin, 1858.

CHAPITRE IX

Les poëtes besoigneux. — Les improvisateurs. — Dekker. — Son *Honnête courtisane* et *Marion Delorme*. — La *Sorcière* de Middleton et le *Macbeth* de Shakspeare. — Les deux Rowley. — Les deux Taylor. — Nathaniel Field. — Glapthorne. — Daborne. — La *Femme tuée avec tendresse* de Th. Heywood.

I

Les trois écrivains dont nous venons de parler, Chapman, Marston et Webster, avec la différence de leurs habitudes d'esprit, l'un, le plus arriéré de ses contemporains, inclinant encore, quoique avec timidité, vers les doctrines ruinées de l'école classique, les deux autres, au contraire, partisans de la liberté illimitée du théâtre et disposés même à exagérer dans leurs œuvres les plus grandes hardiesses des romantiques, se ressemblent néanmoins par un point commun. Ils ne font pas métier d'écrire, ils respectent la dignité de l'art, ils ne se mettent pas aux gages de directeurs de troupes et ils ne compromettent pas leur talent en produisant vite et beaucoup. Leurs drames sont soignés, faits à loisir, composés avec maturité, sans précipitation, et, bons ou mauvais, ils nous donnent la

mesure exacte de leurs facultés, puisqu'aucune circonstance extérieure, indépendante de leur volonté, n'est venue influer sur leur travail. Quand on reprochait à Webster d'écrire peu et lentement, il répondait qu'il ne se souciait que d'écrire bien.

Mais à côté de ces poëtes favorisés, d'autres hommes de talent, quelquefois même d'un talent supérieur au leur, chargés de famille ou dénués de ressources, cherchaient à vivre de leur plume, et, voyant à quel point le théâtre excitait la curiosité publique, se faisaient dramaturges pour mieux vendre leur prose ou leurs vers. Il y avait alors à Londres un si grand nombre de salles de spectacle, tant d'empressement de la part du public à assister aux représentations dramatiques et un si grand besoin de renouveler le répertoire, qu'ils trouvaient facilement, non pas de quoi s'enrichir, mais de quoi s'occuper. Les directeurs leur demandaient d'abord de remanier de vieilles pièces, les chargeaient d'écrire des prologues ou des épilogues nouveaux pour toutes celles qu'on reprenait, sans y rien changer, ou pour celles qu'on jouait à la cour; puis les essayaient dans des travaux originaux et les payaient naturellement d'autant plus qu'ils les employaient davantage. De là, pour eux, la perpétuelle tentation d'écrire, l'habitude d'écrire vite, afin de plus gagner, et mille occasions de gaspiller en œuvres précipitées ou en productions de second ordre ce qu'ils avaient de facilité et de génie naturel. Les derniers

contemporains de Shakspeare dont nous avons à parler sont presque tous de cette famille de poëtes à gages. Leur situation explique assez pourquoi ils n'ont rien laissé de complet et comment quelques-uns d'entre-eux, même avec des dispositions naturelles et une réputation d'esprit justifiée, ne se révélant à nous aujourd'hui que par des éclairs de talent et par des fragments épars, sont restés au-dessous de la gloire qu'ils eussent peut-être méritée, s'ils avaient concentré leurs forces sur un petit nombre de pièces mieux méditées et plus patiemment écrites.

II

De ces improvisateurs qui n'ont pas donné la vraie mesure d'eux-mêmes, le plus brillant était Dekker, la victime de Ben Jonson, le collaborateur de presque tous les poëtes du temps, le factotum de Henslowe, qui, pendant vingt-cinq ans, n'a pas passé une année de sa vie sans écrire pour le théâtre. Il y a dans ses œuvres du feu, du mouvement et de la passion. Il était né poëte et doué d'une aptitude naturelle pour le drame. Mais au milieu des nécessités qui ont pesé sur lui toute sa vie, son génie n'a pu se développer librement. Tout ce qu'il écrit porte la trace d'une précipitation fiévreuse et d'une sorte de malaise moral. Aucune de ses conceptions n'est mesurée, modérée,

tranquille. On sent qu'il lutte et que, dans cette lutte, il a perdu cette force d'âme et cette sérénité sans laquelle on fait rarement de grandes choses. Ses créanciers attendent, impatients, irrités, quelquefois même menaçants; il prend la plume pour les satisfaire, et, quoi qu'il fasse, il compose sous le coup de la crainte et de la gêne. Il ne parvient même pas toujours à les désarmer, car il passe trois années de sa vie dans la prison pour dettes. De là le ton emphatique, inégal de ses comédies et le décousu de ses tragédies[1]. Il ne manquait pas de verve et il répondit au *Poetaster* de Jonson par la *Satiromastix*, où il représente son ennemi assis dans la galerie, pendant qu'on joue ses propres pièces, et prenant à chaque vers une pose tragique, afin de se faire remarquer des spectateurs

[1] Voici, par ordre de dates, les titres des principales pièces de Dekker : *Triplicity of Cuckolds*, 1598 ; *Old Fortunatus*, 1600 ; *Satiromastix*, 1602 au plus tard ; *Wonderful year*, 1603 ; *Seven deadly sins of London*, 1606 ; *Knight's conjuring*, 1607 ; *Whore of Babylon*, 1607. (Cette dernière date donnée par Collier est au moins douteuse, car *la Prostituée de Babylone* renferme une foule d'allusions aux vertus d'Élisabeth et aux dangers que lui font courir les machinations des jésuites. Élisabeth y figure sous le nom de Titania, le jésuite Campion sous le nom de Campéius, et le docteur Parry sous celui de Paridel. Il semble difficile qu'une pièce où l'intention de flatter Élisabeth est si évidente, ait été écrite après sa mort). — *Works for armourers or the peace is broken*, 1609 ; *Gull's horn book*, 1609 ; *If it be not good, the devil is in it*, 1612. Dekker avait en outre composé, avec John Day et William Haughton la tragédie du *Maure espagnol*, 1600 ; avec Middleton *The roaring girl*, 1611, et avec Ford *The sun's darling*.

et de rappeler aux acteurs l'importance de leurs rôles; puis se levant quand la pièce est finie, montant sur la scène et allant échanger des compliments avec les gentilshommes qui en occupaient le devant, de manière à attirer l'attention générale et à faire crier par toute la salle : Le voilà, c'est lui, c'est Horace ! La réponse était de bonne guerre. Malheureusement, dans d'autres passages de sa pièce, il montra plus de colère que d'esprit.

Sa meilleure œuvre est une comédie en deux parties, intitulée : l'*Honnête courtisane*, qu'Hazlitt a louée avec exagération[1], où il reste beaucoup de défauts, mais qui a des scènes véritablement émouvantes. Les sentiments y sont excessifs, le ton faux, les caractères versatiles et les principaux ressorts de l'intrigue absolument invraisemblables, et, avec tout cela, dans le théâtre de cette époque, il y a peu de pièces plus attachantes et plus pathétiques. C'est le sujet de *Marion Delorme*, si souvent repris depuis, l'histoire d'une courtisane purifiée par l'amour.

Hippolyte, gentilhomme milanais, qui croit que sa maîtresse vient de mourir, est conduit par ses amis chez la courtisane Bellafront. Il a le cœur triste; il reste plongé, au milieu des distractions qu'on lui procure, dans une méditation douloureuse. Bellafront

[1] Hazlitt, *Lectures on the dramatic literature of the age of Elisabeth.*

essaye de dissiper son chagrin. Mais le jeune homme, las de ses importunités et rempli d'horreur pour les voluptés qu'elle lui propose, répond à la courtisane avec mépris ; il s'anime en parlant, il s'indigne à la pensée de l'existence misérable à laquelle s'est condamnée, par sa faute, une femme jeune et belle, et il lui représente avec force les douleurs cachées de sa vie présente que le plaisir et la richesse ne dissimulent pas, les amertumes inévitables que lui garde l'avenir et la punition qui l'attend au delà du tombeau. Ce langage sévère, inspiré par un sentiment généreux, cette apologie de la vertu et cette condamnation du vice, dans la bouche d'un homme jeune et affligé, troublent le cœur de la courtisane. Elle l'écoute en pleurant. L'émotion qu'elle éprouve la livre sans défense à un sentiment nouveau pour elle ; elle aime et elle se jure à elle-même de redevenir honnête, pour mériter l'estime d'Hippolyte. « Aime-moi, lui dit-elle quand il a fini son discours, ou perce-moi de ton épée. » En effet, elle tient la parole qu'elle s'est donnée, elle rompt avec tous les souvenirs du passé, elle reprend dans le monde le rang d'une honnête femme, elle pousse la vertu jusqu'à étouffer la passion qu'elle avait conçue et elle épouse, en dernier lieu, un gentilhomme auquel elle reste fidèle, malgré ses mauvais traitements, malgré les conseils peu honorables qu'il lui donne, malgré les tentations de la pauvreté et les séductions de son ancien amant

qui, après l'avoir convertie, voudrait de nouveau la corrompre.

Cette donnée fait trouver au poëte des situations dramatiques et quelques beaux vers, malheureusement trop rares. La pièce s'ouvre, sans préambule, par une scène d'un grand effet. On apporte sur le théâtre le corps d'Infelice, fille du duc de Milan, suivi par le cortége funèbre qui va l'ensevelir. La triste cérémonie s'accomplit au mileu de la douleur générale, lorsqu'elle est tout à coup interrompue par l'arrivée d'un jeune homme, qui appelle la morte par son nom, qui demande à la voir et à déposer sur ses lèvres un dernier baiser. Mais le duc et ses serviteurs le repoussent avec colère. Ce gentilhomme, c'est ce même Hippolyte, qui doit convertir la courtisane Bellafront; il aimait la princesse, il était aimé d'elle; il n'a pu obtenir sa main, à cause d'une ancienne inimitié qui existe entre sa famille et celle du prince régnant; mais, en présence d'un tombeau, il espère que le duc sera désarmé et lui permettra du moins de dire adieu à celle qu'il a perdue. Cette consolation même lui est refusée. Éloigné et menacé par ses ennemis, il reste plongé dans un sombre désespoir et il prend la résolution de passer sa vie à pleurer son amante. Toute distraction lui est odieuse; il vit seul, occupé de ses souvenirs.

Le poëte exprime cette douleur, tantôt avec naturel et tantôt avec affectation. Les sentiments qu'il prête à

son héros sont plus vrais en général que ne l'est son style. Quelquefois l'idée exprimée est si touchante qu'elle se traduit toute seule par les mots les plus simples et par conséquent les meilleurs. Mais, si l'auteur ne trouve pas sur-le-champ la forme qui convient le mieux à sa pensée, il l'altère par l'effort qu'il fait pour bien dire. Quand Hippolyte oublie d'être un bel esprit, il nous attendrit ; mais, dès que son esprit reparaît, on voit reparaître aussi l'enflure et le mauvais goût que Jonson reprochait à Dekker.

C'est un lundi que le jeune amant a perdu sa maîtresse. Depuis lors, il consacre chaque lundi à une méditation sur la mort, pendant laquelle il s'impose un jeûne absolu. « Qu'est-ce que Votre Seigneurie veut avoir pour déjeuner? lui dit son domestique. — Des soupirs, répond-il. — Et pour dîner? — Des larmes. » Sur sa table, il se fait apporter, au lieu de plats, un livre, le portrait de la princesse et une lumière, et il donne l'ordre précis de ne laisser pénétrer personne chez lui. Resté seul, il contemple le portrait et lui adresse ces touchantes paroles : « Voilà le visage de mon Infelice, son front, ses yeux, la fossette de sa joue ; et l'habile artiste a laissé couler de son pinceau un art si délicat que ces lèvres paraissent fraîches et vivantes, comme l'étaient les siennes ; on dirait qu'elles vont remuer et parler. » Mais le naturel ne dure pas, l'affectation prend bientôt le dessus, et, dans toute la suite de ce long monologue, on ne ren-

contre plus qu'une phrase simple et vraie. Après avoir disserté subtilement sur l'art du peintre, l'amant malheureux s'écrie tout à coup, comme touché de remords : « Le meilleur portrait de la bien-aimée est dans le cœur de celui qui l'aime. » Il aurait dû s'en apercevoir plus tôt et, après avoir si bien exprimé ce sentiment profond, ne pas retomber dans la manière et l'afféterie.

La situation cependant est intéressante et le devient plus encore à l'arrivée de Bellafront, qui, pour pénétrer jusqu'à Hippolyte, s'est déguisée en homme et qui entre chez lui, malgré lui. Elle a besoin de son amour, il faut qu'elle se sente aimée pour redevenir honnête. « Sois plus grand qu'un roi, lui dit-elle, ne sauve pas seulement mon corps, mais préserve mon âme du naufrage éternel. Si tu ne le fais pas et que je rentre de nouveau dans le sentier du mal, la douleur sera pour moi ; mais que la faute retombe sur ta tête ! » Il ne peut avoir pour elle que de la pitié ; il lui répond qu'il n'est plus capable d'amour, et cependant il la sauve par la sympathie qu'il lui témoigne et par la peinture qu'il lui fait de la vertu. « L'âme, dans laquelle la volupté n'a jamais pénétré, est la fiancée de Dieu, lui dit-il, et celle qui se vautre dans la débauche est la maîtresse du diable. » Ce sont là ses adieux ; ils portent leurs fruits, puisque Bellafront change de vie.

La première partie de la pièce, ou plutôt la première

pièce, car chaque partie se compose de cinq actes, a pour sujet la conversion de la courtisane. Dans la seconde, le poëte nous la montre redevenue honnête, mariée, remplissant avec dévouement ses devoirs de femme et luttant contre la misère et les mauvais traitements. Là encore, il y a quelques situations et quelques vers heureux, amenés par beaucoup d'invraisemblances et d'absurdités. La mort d'Infelice, qu'on a fait semblant d'enterrer, dans la première pièce, et qu'Hippolyte a tant pleurée, n'était qu'apparente. Son père, afin de la séparer de son amant, lui avait fait boire une potion soporifique qui l'avait plongée dans une léthargie dont il profite pour l'emmener à Bergame. Malgré cette ruse, elle parvient à rejoindre celui qu'elle aime, elle l'épouse et elle le réconcilie avec le duc. Mais Hippolyte, qui lui a été fidèle tant qu'il l'a crue morte, oublie ses devoirs depuis qu'il est marié. Il a revu Bellafront, mariée et vieillie comme lui, et, par un caprice étrange, il cherche maintenant à séduire la courtisane, dont il a repoussé l'amour, et dont il a fait autrefois une honnête femme. Infelice l'apprend, et, dans une scène ingénieuse, elle inflige à son mari une cruelle mortification. Elle arrive auprès de lui, les vêtements en désordre, l'œil égaré. « Je suis coupable, s'écrie-t-elle, je vous ai trahi, » et elle implore à genoux son pardon. Hippolyte accueille cette confidence avec une colère qu'il ne dissimule pas. « Point de pardon, répondit-il, pour la femme adultère ! Elle n'entrera plus

dans ma couche, » et il la chasse. Mais Infelice se relève tranquillement : « Je suis bien aise, reprend-elle, de savoir ce que je viens d'apprendre. Votre conduite dictera la mienne. Ce n'est pas moi qui vous ai trompé; c'est vous qui m'avez trompée. J'en ai la preuve. Vous ne vouliez pas m'accorder de pardon. Eh bien! vous vous êtes jugé vous-même, vous n'en obtiendrez pas. » Et elle le laisse tout étourdi du tour qu'elle vient de lui jouer. Cette scène serait d'un comique excellent, si elle n'était gâtée par le ton déclamatoire que prennent tour à tour les deux personnages.

Le rôle de Bellafront est le plus intéressant et le mieux traité des deux pièces. La courtisane, dans les situations dramatiques où la place le poëte, a quelquefois des accents sincères qui nous émeuvent. Le souvenir humiliant de ses fautes passées, et les efforts qu'elle fait pour se réhabiliter dans le présent, la rendent touchante. Elle appartenait à une famille honorable qu'elle n'a pas osé revoir depuis sa chute. Son père, qui vit encore, l'avait maudite et abandonnée; il entend parler de sa conversion, il en est ému; mais il craint que ce ne soit une ruse, et il voudrait s'assurer lui-même des nouveaux sentiments de Bellafront. Pour cela, il se déguise en domestique, il pénètre dans la prison où la courtisane a suivi son mari et il se présente à elle comme un ancien serviteur de son père. A ce mot, elle fond en larmes : « Mon père, s'écrie-t-elle; entendre prononcer ce nom, c'est une musique

pour moi. Soyez le bienvenu, bon vieillard. Comment se porte mon père? Vit-il? Est-il en santé? Je lui ai fait tant de honte et tant de mal que j'ose à peine prononcer son nom. » La vertu de la jeune femme est démontrée par les preuves les plus fortes et elle obtient le pardon qu'elle n'osait pas demander à la justice paternelle.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans l'*Honnête courtisane*, ce sont des fragments, des scènes détachées. La pièce renferme tous les éléments d'un beau drame. Il n'y manque que l'harmonie et la mise en œuvre. Si Shakspeare s'était servi des mêmes matériaux que Dekker, il en aurait tiré un ensemble admirable.

III

Un écrivain de la même famille que Dekker, comme lui écrivant pour vivre et aux gages des directeurs, Middleton, qui obtint en 1620 le titre de poëte de la cité de Londres, serait à peine nommé aujourd'hui si quelques critiques anglais n'avaient cru retrouver dans une de ses pièces, la *Sorcière*, l'original des sorcières de *Macbeth*. La question de priorité n'intéresse pas la gloire de Shakspeare. Le grand tragique ne se piquait pas d'invention; comme Molière, il prenait son bien partout où il le trouvait. Lors même que l'exemple de Middleton lui aurait suggéré l'idée d'introduire dans le drame un élément surnaturel, le merveilleux de

Macbeth ne nous paraîtrait ni moins nouveau ni moins hardi. Car il ne suffit pas, pour nous émouvoir, d'évoquer l'appareil fantastique de la magie, il faut l'employer à propos et le rattacher, par des liens étroits, à un sujet tragique. Les sorcières, qui attendent sur la bruyère le passage du thane de Glamis, frappent vivement notre imagination, non-seulement par l'étrangeté de leur apparition, mais par l'impression qu'elles produisent sur le principal personnage de la tragédie[1]. Dès qu'elles ont parlé, elles dirigent les événements, elles inspirent les actions de Macbeth, et ce sont elles qui, personnifiant sa secrète ambition, l'entraînent de crime en crime à sa ruine. Elles ne sont pas simplement une création poétique destinée à exciter la curiosité d'un peuple crédule et superstitieux; elles agissent, elles mènent le drame qui n'existerait pas sans elles; ce sont elles qui le commencent et le dénouent.

Middleton ne s'élève pas à cette conception puissante du génie de Shakspeare. Il choisit un sujet dans une des nouvelles de Bandello, et, au milieu des inci-

[1] M. Villemain a fait comprendre admirablement le rôle des sorcières de *Macbeth*, en les comparant à l'Iphictone de Ducis, à cette magicienne du grand monde, comme il l'appelle, qui est si loin de la terrible poésie de la pièce anglaise. (*Tableau de la littérature au dix-huitième siècle*, 44e leçon.) De son côté, M. Patin indiquait, avec une rare délicatesse, les rapports du merveilleux de Shakspeare et du merveilleux d'Eschyle. *Étude sur les tragiques grecs*, t. I.

dents de sa pièce, il introduit, comme une machine théâtrale, quelques scènes de magie, indépendantes de l'action, qu'il emploie comme un moyen de rajeunir la situation et de raviver l'intérêt. Son œuvre au fond n'a rien de tragique, et les sorcières n'y figurent que pour l'ornement. L'intrigue de la tragi-comédie qu'il a intitulée la *Sorcière* peut s'engager et se dénouer sans l'intervention d'aucun être surnaturel. Elle renferme beaucoup d'invraisemblances, mais ce n'est pas le merveilleux qui les produit.

La scène se passe à Ravenne. Le duc de Ravenne a épousé la fille d'un de ses ennemis, et, un jour de fête, il oblige sa femme à boire dans le crâne de son père, dont il a fait un trophée. La duchesse, irritée de cette insulte, s'en venge en promettant sa main à un seigneur de la cour, à condition qu'il fera périr le prince; puis, pour n'être pas obligée de tenir sa promesse, elle fait assassiner le meurtrier.

A cette donnée se rattache une seconde intrigue, qui se développe à côté de la première, comme cela arrive souvent dans les pièces compliquées du seizième siècle. Pendant que la duchesse poursuit sa vengeance, la discorde éclate dans un autre ménage, entre la nièce du gouverneur de Ravenne et Antonio qu'elle a épousé. Antonio et sa femme s'accusent réciproquement d'infidélité. Le mari croit avoir la preuve de son déshonneur et il frappe lui-même la coupable et son amant.

Malgré tous ces meurtres, personne n'est tué. Chacun de ceux qui devaient mourir ressuscite au moment où l'on s'y attend le moins. Le duc a été épargné par son meurtrier, qui, à son tour, est sauvé. Antonio n'a point égorgé sa femme; il a atteint à sa place une courtisane qui n'en mourra point, et, comme sa femme était vertueuse, l'amant qu'il a cru poignarder se porte à merveille. Il ne reste sur la scène qu'une victime, la seule qui n'eût point été condamnée à mort, le mari jaloux qui, en faisant des perquisitions chez un voisin, tombe d'une hauteur de cinquante pieds dans une trappe.

Quel rôle jouent les sorcières au milieu de cette intrigue plus bouffonne que sérieuse? Peuvent-elles inspirer la terreur dans un sujet qui n'est point terrible? Chacun des personnages de la pièce vient leur demander un moyen de se débarrasser de ses ennemis, et les charmes qu'elles indiquent ne sont guère puissants, car aucune des personnes désignées n'en meurt. En l'absence de toute date précise, le ton général de l'œuvre nous fait penser que Middleton est plutôt un imitateur qu'un prédécesseur de Shakspeare. Steevens et Malone, qui avaient d'abord soutenu l'opinion contraire, ont fini par l'abandonner. L'auteur de la *Sorcière* semble profiter de la popularité que l'œuvre de Shakspeare a donnée aux êtres surnaturels, pour les introduire à son tour dans un sujet où ils ne tiennent pas une place essentielle, et où il serait

étrange qu'il les eût employés, s'il ne les avait pas pris ailleurs.

Middleton a imité surtout deux scènes très-célèbres de *Macbeth*, la cinquième du troisième acte et la première du quatrième. Dans l'une, Hécate qui s'entretient avec les sorcières, entend les cris des esprits qui l'appellent; dans l'autre, les sœurs infernales dansent en rond, autour d'un chaudron, où elles jettent divers ingrédients pour composer un charme.

Les premiers vers du chant des esprits et de la ronde des sorcières se trouvent déjà dans les plus vieilles éditions de Shakspeare. C'étaient sans doute des chansons populaires qui n'appartiennent à aucun des deux poëtes, qui se conservaient par tradition, et que l'un d'eux s'est contenté d'indiquer, tandis que l'autre les a citées tout entières.

La traduction des passages de la *Sorcière* qui provoquent une comparaison avec *Macbeth* fera mieux comprendre que tous les arguments comment une des deux pièces a été imitée et quel a été l'imitateur.

SCÈNE I.

Hécate s'entretient avec les sorcières. Tout à coup on entend des voix qui chantent dans l'air :

Venez, venez ! Hécate, venez !

HÉCATE.

Je viens, je viens, je viens, aussi vite que je le puis, aussi vite que je le puis. Où est Stadlin ?

VOIX D'EN HAUT.

Ici.

HÉCATE.

Où est Puckle?

VOIX D'EN HAUT.

Ici, et Hoppo aussi et Hellwain aussi. Il ne manque que vous, il ne manque que vous.

(Un esprit descend sous la forme d'un chat.)

HÉCATE (s'élève dans les airs en chantant).

Maintenant je pars, je vole avec Malkin, mon doux esprit. Oh! quel plaisir exquis que de voguer dans l'air, lorsque la lune brille avec éclat, de chanter, de danser, de folâtrer et d'embrasser! Au-dessus des forêts, des rocs élevés et des montagnes, au-dessus des tours et des tourelles escarpées, nous volons pendant la nuit, au milieu des troupes d'esprits. Ni le son des cloches, ni les hurlements des loups, ni les glapissements des chiens ne retentissent à nos oreilles. Non, ni le bruit de l'eau qui rompt ses digues, ni le grondement du canon ne peuvent atteindre la hauteur où nous sommes.

SCÈNE II.

Les sorcières dansent en rond autour d'un chaudron, et chantent:

Esprits noirs et blancs, esprits rouges et gris, mêlez-vous, mêlez-vous, vous qui pouvez vous mêler! Titty, Tiffin, durcissez ce mélange! Firedrake, Puckey, faites qu'il réussisse! Liard, Robin, vous devez vous balancer dans la chaudière. Autour, autour, autour, auprès, auprès! Que tout le mal vienne en courant! Que tout le bien soit éloigné!

PREMIÈRE SORCIÈRE.

Voici le sang d'une chauve-souris.

HÉCATE.

Jetez-le dedans! Oh! jetez-le dedans!

DEUXIÈME SORCIÈRE.

Voici de l'aconit.

HÉCATE.

Jetez-le aussi!

PREMIÈRE SORCIÈRE.

Du venin de crapaud, de l'huile de vipère.

HÉCATE.

Jetez-le! C'est tout et chassez la mauvaise odeur!

PIERRE DE FEU, fils d'Hécate.

Voici encore trois onces d'une femme aux cheveux rouges.

Et la ronde infernale recommence, avec le refrain des sorcières.

Des scènes de ce genre, qui divertissent le spectateur sans lui inspirer aucun sentiment d'effroi, ne peuvent avoir ni précédé ni inspiré la dramatique conception de Shakspeare. La tragi-comédie n'avait pas encore exposé légèrement sur le théâtre les croyances superstitieuses du moyen âge, lorsque le grand poëte les peignit, dans *Macbeth*, sous leur forme la plus tragique. Il ne se serait pas inspiré de ces souvenirs pour une œuvre sérieuse, si l'effet en avait déjà été détruit d'avance par la parodie.

Outre la *Sorcière*, Middleton, un des collaborateurs habituels de Dekker, composa *Randal, comte de Ches-*

ter, le *Maire de Quinsborough*, *Michaelmas Term* (1607), *The Roaring girl* (1611) et une quinzaine d'autres pièces fort justement oubliées. Une de ses œuvres cependant, le *Jeu d'échecs*, fit grand bruit à la fin du règne de Jacques Ier, en 1624. On l'avait jouée neuf fois de suite au théâtre du Globe, au milieu d'un grand concours de monde, et la recette à la porte de la salle avait été d'une abondance inaccoutumée; elle avait, dit-on, rapporté aux acteurs plus de 1,500 livres, lorsque tout à coup les représentations en furent interdites par ordre du roi. Jacques Ier, alors à Rufford, venait d'apprendre par l'ambassadeur d'Espagne qu'il se jouait à Londres une pièce intitulée le *Jeu d'échecs*, où figuraient le roi d'Espagne, le comte Gondomar, l'évêque de Spalatro et d'autres personnages espagnols. Toujours très-attentif à ménager une puissance qui lui avait cependant valu de grands embarras intérieurs, le fils de Marie Stuart ordonna aux membres du Conseil privé de faire comparaître devant eux les acteurs et l'auteur et de leur infliger une punition sévère. Collier a publié toute la correspondance échangée, à ce sujet, entre le secrétaire Conway et le Conseil. Le résultat de l'enquête fut tout simplement d'arrêter les représentations de la pièce. Middleton, qui avait d'abord pris la fuite et contre lequel on avait lancé un mandat d'arrêt, se constitua de lui-même prisonnier, probablement avec la certitude d'être relâché; il en fut quitte, lui et les acteurs, pour une réprimande.

Le roi avait donné satisfaction à l'Espagne ; cette satisfaction donnée et sa politique sauvée, il revint à ses sentiments de bienveillance et d'indulgence pour le théâtre.

Il serait difficile de saisir le caractère saillant des œuvres de Middleton. On peut même dire qu'elles n'en ont aucun. Une intrigue sans force, un style sans couleur, ne se caractérisent pas facilement. La seule remarque qu'on soit tenté de faire, après avoir lu de telles pièces, c'est qu'on n'y a rien remarqué. En y regardant de près, cependant, on y trouverait, sous les procédés habituels des dramaturges anglais du seizième et du dix-septième siècle, sous les changements de scènes, les travestissements de personnages, les reconnaissances et les imbroglios qui ont défrayé le théâtre pendant quatre-vingts ans, sous la prose terne du dialogue et sous les vers blancs ou rimés qui viennent s'y mêler arbitrairement, plus d'une peinture qui n'a point été faite ailleurs des mœurs contemporaines et plus d'un portrait neuf des originaux du temps, surtout des puritains, auxquels Middleton, en homme qui vivait de l'art dramatique et qui n'entendait pas qu'on lui retirât son gagne-pain, avait voué une haine de poëte, c'est-à-dire une haine sans pitié. On y signalerait aussi une tendance particulière à continuer sur la scène l'esprit des *Moralités*, quelques réminiscences des pièces morales du moyen âge et, notamment, la résurrection, comme personnage

dramatique, du diable, ce héros de l'ancien théâtre. Sauf ces traits qui lui sont propres, Middleton rentre dans la classe, assez commune alors, des esprits faciles, heureusement doués, capables de verve et de gaieté, mais auxquels manque la volonté, ou plus encore, peut-être, par suite des nécessités de la vie, le temps de travailler, et qui ne livrent au public que des improvisations hâtives, faites pour le succès d'un jour, non pour la gloire.

IV

Au-dessous de Middleton, mais cependant au nombre des dramaturges qui ont obtenu de leur temps quelques succès, sans mériter pour cela d'être connus de la postérité, nous citerons les deux Rowley, tous deux auteurs et acteurs : le premier, Samuel, qui, à la fin du seizième siècle, quand les puritains reprochaient au théâtre son immoralité, entreprit, avec Chettle et Dekker, de le réhabiliter en écrivant un certain nombre de pièces sur des sujets religieux; le second, William, qui faisait partie de la troupe des comédiens du roi, en 1625, à la mort de Jacques Ier, qui a écrit seul plusieurs comédies et une tragédie intitulée *All's lost by lust*, et qui a composé, avec Dekker et Ford, une *Sorcière* plus sérieuse et plus conforme aux traditions populaires que celle de Middleton, la *Sorcière d'Edmonton.*

Parmi les poëtes d'un ordre inférieur, il y avait aussi les deux Taylor, John Taylor, *the water poet*, comme on l'appelait, et Robert Taylor. John Taylor, auteur d'une collection de satires et d'épigrammes populaires, toujours sur la brèche quand il découvrait quelque abus ou quelque ridicule à signaler, était le plus célèbre des improvisateurs de Londres. Il défia un jour[1] un de ses rivaux, William Fennor, d'improviser aussi bien et aussi longtemps que lui, et il lui donna rendez-vous au théâtre de l'Espérance. Ce jour-là, une foule de curieux vinrent au théâtre; le directeur avait même profité de leur affluence pour augmenter le prix des places. Mais l'attente générale fut trompée, et Fennor ne se présenta pas, ce qui grandit encore la réputation de Taylor. Son homonyme, Robert, n'est guère connu que par une comédie, *The hog has lost his pearl* (le cochon a perdu sa perle), que jouèrent au théâtre des Whitefriars, en 1613, plusieurs apprentis de Londres qui avaient loué la salle à cette intention, en invitant leurs patrons et les femmes de leurs patrons à assister à la représentation. Malheureusement la police s'en mêla. Elle crut voir dans la pièce quelques allusions politiques : elle reconnut le lord-maire dans le personnage de *hog*, et, dans *his pearl*, le dernier lord trésorier. Avant la fin

[1] C'était au mois d'octobre 1614, peu de jours après la première représentation de *la Foire de la Saint-Barthélemy* de Ben Jonson.

du spectacle, elle pénétra en force aux *Whitefriars* et elle envoya cinq ou six des acteurs terminer la comédie en prison.

Un des comédiens les plus habiles du dix-septième siècle, Nathaniel Field, qui avait rempli un rôle dans le *Poetaster* de Ben Jonson, en 1601, et qui quitta le théâtre avant 1625, a laissé deux comédies assez piquantes, *La femme est une girouette* (1610) et *Amends for ladies* (1611). Glapthorne en a laissé cinq, dont la plus connue est intitulée : *Wit in a constable.* Je ne parle que pour mémoire de Daborne, qui a écrit *Machiavel et le Diable* et *The arraignment of London* (1613), et qui, comme Dekker et Rowley, ravaillait aux gages d'Henslowe.

V

Connus ou oubliés, presque tous ces écrivains, et d'autres encore qu'il serait inutile d'énumérer, ont cela de commun, qu'ils vivent du théâtre, qu'ils écrivent vite, pour le succès et le besoin du moment, et que leurs œuvres portent la trace de la rapidité avec laquelle elles ont été composées. Mais leur maître à tous, pour la fécondité et pour le talent de l'improvisation, est Thomas Heywood, qui avait déjà fait jouer plusieurs pièces en 1596 et qui, en 1640, travaillait encore pour la scène. Il se vantait lui-même d'avoir mis la main à deux cent vingt tragédies et comédies,

dont vingt-six seulement ont été publiées. Du reste, comme beaucoup de ses contemporains, il tenait plutôt à être joué et à toucher des honoraires qu'à être imprimé. Il avoue, dans la préface du *Voyageur anglais* (1620), que, s'il n'a pas publié un plus grand nombre de ses œuvres, c'est que quelques-unes d'entre elles ont été égarées par les troupes qui les jouaient, dans leurs changements de résidence, que d'autres sont restées entre les mains des acteurs qui veulent les reprendre et qui, par conséquent, ne se soucient pas qu'on les publie et enfin que lui-même n'a pas l'ambition de laisser après sa mort de nombreux volumes. Il faut dire, pour expliquer cette indifférence qui nous a fait perdre beaucoup de drames du seizième et du dix-septième siècle et qui a rendu si incomplète la publication de ceux de Shakspeare, que l'impression d'une pièce ne rapportait généralement rien à son auteur. Il n'y avait alors aucune garantie pour la propriété littéraire. Dès qu'une pièce avait été jouée, elle tombait dans le domaine commun; il était permis au premier venu de la publier, d'après ses souvenirs, d'après ses notes sténographiées, d'après une communication frauduleuse du manuscrit faite par un comédien ou par un directeur. L'auteur n'avait aucun moyen de s'y opposer. Tout ce qu'il pouvait faire, c'était, si on avait mutilé son œuvre, comme cela arrivait presque toujours, d'en donner lui-même une édition exacte et correcte. Beaucoup de dramaturges ne se

décidaient à publier leurs ouvrages que pour arrêter la vente d'éditions infidèles qui compromettaient leur nom. Marston nous dit, en propres termes, qu'il édite ses drames pour échapper aux mutilations des imprimeurs, et Heywood déclare qu'on a donné de plusieurs de ses pièces un texte si corrompu qu'il hésitait à les reconnaître[1].

Quant à lui, du reste, il a moins perdu que d'autres à être publié d'une manière inexacte ou même à n'être pas publié du tout. Il n'écrivait évidemment pas pour la postérité. Il ne songeait qu'à gagner de l'argent et à le gagner vite. Quand il s'agissait d'écrire soit un prologue, soit un épilogue, ou d'arranger de vieilles pièces, personne n'était plus disposé que lui à accepter les propositions d'Henslowe. Pour cela il s'imposait, comme auteur et comme acteur, un labeur extraordinaire. En dehors du temps considérable que lui prenaient ses rôles à apprendre et à jouer, partout où il se trouvait, à la taverne, au milieu des conversations bruyantes de ses camarades, dans un coin du théâtre, derrière la scène, il tenait toujours son écritoire à la main et il noircissait en moyenne une feuille de papier par jour. On s'en aperçoit sans peine, en lisant ce qui nous reste de lui. On voit que ni le plan ni le style de ses pièces n'a dû lui coûter aucun effort. Tout ce

[1] Préface de *l'Enlèvement de Lucrèce,* qui parut en 1608 et eut cinq éditions de 1608 à 1638.

qu'il écrit porte la trace de l'improvisation. C'est le plus négligé des dramaturges de cette époque. A ce défaut, il gagne une qualité qui est de ne jamais tomber dans l'emphase, comme le font si souvent ses contemporains. Il ne cherche ni à peindre des sentiments extraordinaires, ni à exprimer ses pensées en termes saillants. Il se contente de la première idée qui se présente à lui et du premier mot qui la rend. La lecture de ses œuvres repose l'esprit, tandis que le fracas de celles de Webster nous fatigue ; mais elle excite rarement un vif intérêt. Même quand il écrit en vers, il ne quitte pas le ton de la prose et il se contente de raconter, en style bourgeois, des événements de la vie réelle. On croit parcourir, en le lisant, un de ces romans modernes qui ne s'élèvent jamais au-dessus du ton de la conversation.

Cette simplicité n'exclut pas le pathétique ; elle le produit même quelquefois plus heureusement qu'un art plus savant. La meilleure pièce d'Heywood, *Une femme tuée avec tendresse*, nous touche, comme une scène d'intérieur dont nous serions témoins. Elle nous procure une illusion qu'aucun artifice théâtral ne dérange. Nous croyons entendre et voir agir des personnages réels.

Le sujet est un de ceux que la vie nous offre tous les jours. Un mari et sa femme vivaient en paix, lorsque le mari recueille dans la maison conjugale un ami malheureux. Cet ami, abusant de l'hospitalité, séduit

la femme de son bienfaiteur et se fait aimer d'elle. Le mari découvre leur amour, il domine sa colère, il a la force de ne pas les tuer, et il inflige à la coupable une punition morale qui la purifie. Il ne cherche pas à se venger, mais à guérir le mal. Il fait venir ses enfants et il les montre à sa femme, pour lui faire mesurer l'étendue de sa faute et du bonheur qu'elle a perdu. « O Anne, ô Anne, lui dit-il, si la crainte de la honte, si le respect de l'honneur, si l'opprobre de notre maison, si mon tendre amour n'ont pu te préserver d'une action si coupable, comment n'as-tu pas songé à ces enfants, à ces jeunes et innocentes créatures sur le front desquelles ta honte est inscrite et grandira à mesure qu'elles avanceront en âge ? Regarde-les seulement et fonds en larmes ! » Puis il se tourne vers une servante en disant : « Emmenez-les ! Son souffle adultère pourrait souiller leurs âmes de pensées infâmes. » Après cette leçon, il prononce sa sentence. Il rend à sa femme tout ce qui lui appartient, il lui ordonne d'emporter ses robes, ses bijoux, son argent, et il lui assigne pour résidence un château isolé, dont il lui fait cadeau, à condition qu'elle ne se présentera jamais devant lui, qu'il n'entendra plus parler d'elle et qu'elle ne reverra plus ses enfants.

Cette sévérité humaine inspire à la coupable un repentir salutaire. Elle pleure sa faute et elle meurt de chagrin ; mais elle a eu le temps de se recueillir ; elle prépare son âme, par une dure pénitence, à la sépara-

tion éternelle, et, à son lit de mort, elle obtient que son mari lui pardonne. Celui-ci, informé de la sincérité de ses remords, vient la voir, la console et lui rend son estime et son affection, qui adoucissent pour elle l'horreur de ses derniers instants. Ces scènes, écrites avec calme, sans effort et du ton le plus naturel, laissent dans l'âme une émotion douce qui y a pénétré insensiblement et qui dure.

Heywood est le dernier des contemporains immédiats de Shakspeare, c'est-à-dire le dernier de ce second groupe d'auteurs dramatiques qui, comme lui, succédant à Lyly, à Marlowe et à Kyd, a occupé la scène depuis la fin du règne d'Élisabeth jusqu'au milieu du règne de Jacques Ier [1]. Pendant vingt ans, il a

[1] Entre autres pièces, Heywood a écrit : *la Mort de Robert, comte de Huntington, avec la lamentable tragédie de la belle Mathilde*, deux parties (1601) ; — *le Roi Édouard IV*, deux parties (1626) ; — *Si vous ne me connaissez pas, vous ne connaissez personne*, ou *les Troubles de la reine Élisabeth*, deux parties (1606) ; — *l'Age d'or*, ou *les Vies de Jupiter et de Saturne*, avec la définition des dieux païens (1611) ; — *l'Age d'argent*, renfermant les amours de Jupiter et d'Alcmène, la naissance d'Hercule et l'enlèvement de Proserpine (1613) ; — *l'Age d'airain* (1613) ; — *les Quatre apprentis de Londres*, dont nous avons parlé à propos du *Chevalier du pilon brûlant* de Beaumont et Fletcher ; — *l'Enlèvement de Lucrèce* (1630) ; — *la Vie de la duchesse de Suffolk* (1632) ; — *la Belle fille de l'Ouest*, deux parties (1631) ; — *l'Age de fer*, contenant l'enlèvement d'Hélène, le siége de Troie, les combats entre Hector et Ajax, etc. (1632) ; — *le Voyageur anglais* (1633) ; — *Une virginité bien perdue* (titre qui indique toute la licence du théâtre sous les Stuarts), 1634 ; — *les Dernières sorcières du comté de*

écrit pour le théâtre, en même temps que le grand tragique, et, quoiqu'il lui ait de beaucoup survécu, il appartient néanmoins à la même génération que lui.

Les écrivains dramatiques, dont il nous reste à parler maintenant, ont aussi connu Shakspeare; ils sont nés presque tous au seizième siècle, mais ils n'ont commencé à écrire qu'au dix-septième, et, trop jeunes pour être ses rivaux, ils ont recueilli son héritage et profité de sa gloire sans lui disputer sa popularité, comme l'ont fait quelquefois Beaumont et Fletcher.

Lancastre, pièce écrite avec la collaboration de Richard Brome (1634); — *le Masque de la reine* (1640); — *Un défi pour la beauté* (1636); — *le Roi royal et le sujet loyal* (1637); — *les Sages femmes de Hogsdon* (1638); — *Fortune par terre et par mer*, avec la collaboration de William Rowley (1655). — Je ne donne ici que les dates de l'impression de ces différentes pièces. Celles de leur représentation ne sont généralement pas connues.

CHAPITRE X

Les successeurs de Shakspeare. — Massinger. — Du sentiment religieux dans les tragédies de Massinger. — La *Vierge martyre* et *Polyeucte*. — Le *Duc de Milan*. — Le *Portrait* de Massinger et *Barberine* d'Alfred de Musset. — La comédie de caractère sous Charles Ier. — Le *Nouveau moyen de payer de vieilles dettes*.

I

Le plus célèbre des successeurs de Shakspeare, Massinger, a été aussi son contemporain, car il était né vers 1584 ; mais il n'a donné aucun signe de vie avant 1614, et il semble n'avoir pris la plume qu'au moment où le grand tragique se retirait de la scène.

Fils d'un domestique du comte de Pembroke, élevé cependant à l'université d'Oxford, probablement aux frais de ce grand seigneur, Massinger se ressentit toute sa vie de la double éducation qu'il avait reçue, éducation de laquais auprès de son père, éducation littéraire à Oxford. Il resta par certains côtés rude et grossier, tandis que d'autre part il acquérait l'habitude d'écrire avec une élégance et une correction que n'a égalées aucun des dramaturges de la génération précédente. Ses œuvres sont le plus curieux symptôme

du changement qui s'opérait, non dans les mœurs ni dans les idées, mais dans le goût des écrivains, vers la fin du règne de Jacques Ier, après plus d'un demi-siècle de culture intellectuelle. Il continue à beaucoup d'égards la tradition de l'ancien théâtre; il aime, comme tous ses prédécesseurs de l'école romantique, au même degré que Beaumont et Fletcher, les effets violents, les spectacles matériels, les intrigues compliquées, les aventures extraordinaires, les péripéties soudaines, les tragédies mêlées de comique et les comédies mêlées de cynisme ; il enchérit même quelquefois sur la brutalité de leurs peintures et sur le dévergondage de leurs dialogues; mais en même temps il éprouve un besoin nouveau, celui de mettre de la mesure, de l'harmonie, de la politesse dans l'expression, là même où il n'y en a aucune dans les sentiments. Il soigne son style, il cherche l'agencement le plus habile des mots, et, bien loin d'accueillir, comme le faisaient presque toujours les dramaturges qui ont écrit avant lui, toutes les formes de langage poétique qui se présentent à son esprit, il écarte tout ce qui ne lui paraît pas assez choisi ni assez orné, et il ne garde que les termes qui satisfont la délicatesse de son oreille.

Bien souvent, chez les poëtes dramatiques de la première et de la seconde génération, nous sommes arrêtés par un mot bizarre, par une image incohérente, par des métaphores excessives qui exagèrent la pensée ou par des parenthèses qui la coupent ; nous sentons,

même chez Shakspeare, qu'une main sevère n'a pas passé par là pour revoir et pour corriger le premier jet de l'improvisation. La langue y gagne en abondance, en originalité, en éclat. Il y a dans ces allures rapides, dans cette fougue que rien ne contient, l'accent jeune d'une génération puissante qui ne doute point de ses forces et qui s'abandonne, avec une merveilleuse confiance en elle-même, à tous les caprices d'une imagination sans frein. Mais le danger est là tout près du succès. Ce qui réussit au génie, aux esprits faciles et heureusement doués, fait tomber les esprits médiocres au-dessous de la médiocrité, en ne leur laissant pas même le mérite de la correction.

Évidemment, au temps de Massinger, à la suite d'un mouvement dramatique qui durait depuis plus de cinquante ans, l'élan qui avait emporté les premiers dramaturges se ralentissait, la fièvre qui avait entraîné tant d'hommes de talent vers le théâtre se calmait; à la période d'effervescence, d'enthousiasme et d'espérances illimitées succédait une période de réflexion et de calcul. Pendant ces cinquante ans, d'ailleurs, un travail intérieur s'était fait au sein de la société anglaise. A mesure que l'esprit de la renaissance pénétrait plus avant dans la nation, que la connaissance de l'antiquité, de l'Italie et de la France, se répandait par les traductions et par la lecture des textes, le goût public, d'abord très-grossier, devenait plus difficile. On apprenait ce que vaut l'art d'écrire, et les écrivains

qui s'imprégnaient de ces tendances nouvelles, soit dans les écoles, soit plus tard, abordaient la publicité avec plus de précautions et un souci plus grand du jugement qui serait porté sur eux. On ne s'en fiait plus, comme autrefois, aux heureux hasards de l'improvisation. On surveillait son style et on le polissait davantage. Que la langue anglaise ait perdu à cette invasion de la rhétorique et à cette transformation lente de ses ressources naturelles en procédés artificiels, personne ne peut le nier. Elle a subi le sort commun des langues modernes, qui, sauf l'allemand, se sont affaiblies en s'épurant. Il lui est arrivé ce qui arrivait en Italie, quand à la prose énergique de Machiavel succédait la prose plus ornée des historiens du seizième siècle; ce qui arrivait en France, quand le vocabulaire si pur, mais si restreint et si pauvre de Malherbe remplaçait le riche idiome de Marot. Elle a perdu en force ce qu'elle gagnait en politesse.

L'art dramatique, qui était alors le genre littéraire le plus florissant en Angleterre, est celui où ce changement s'est fait sentir le premier, et le théâtre de Massinger marque précisément l'époque où il a commencé. On le reconnaît aux qualités oratoires et à l'élégance travaillée de son style : élégance quelquefois purement extérieure, qui n'exclut pas une certaine brutalité dans la pensée, comme on pouvait l'attendre, au dix-septième siècle, d'un Anglo-Saxon, enfant du peuple. Massinger a ses retours de grossièreté, aussi

bien que les plus cyniques de ses prédécesseurs. C'est surtout dans les scènes d'amour que se révèlent la rudesse native de l'homme et la liberté de langage qu'autorisait le goût du temps. Il montre aux yeux, comme Beaumont et Fletcher, ce que Molière n'eût pas osé dire, et il développe avec complaisance les idées les plus libres. Cette obscénité, du reste, se concilie, à certaines époques, avec la politesse des mœurs et les raffinements de la rhétorique. Les comédies de Machiavel et de l'Arioste nous apprennent que les Italiens du siècle de Léon X entendaient sans embarras ce qui nous révolterait aujourd'hui. En Angleterre, à la fin du dix-septième siècle, les pièces classiques de Dryden, qui étaient représentées devant la cour brillante, mais fort corrompue, de Charles II, renferment autant d'expressions et de scènes indécentes que le théâtre du temps d'Élisabeth.

La pudeur semble être partout le résultat des longs progrès de la civilisation. Les nations modernes ne l'ont connue que lentement et par degrés. Personne ne s'aviserait aujourd'hui d'écrire comme Rabelais ou comme Mathurin Régnier. Molière même nous paraît quelquefois trop crû, et l'on ne soupçonnerait guère en lisant les romans anglais de nos jours, si chastes et si moraux, que le peuple pour lequel ils ont été composés a écouté avec plaisir les pièces des contemporains de Shakspeare. Il est évident que les esprits sérieux ne croyaient pas alors que la liberté du langage

offensât la morale. Car, chez Massinger, par exemple, elle s'allie à des sentiments religieux très-prononcés et à une grande sévérité de principes. Le même homme qui vient de plaisanter en style digne de l'Arétin, représente sur la scène des prêtres pieux et des martyrs qui meurent pour leur foi. Il est même un des rares dramaturges anglais qui aient composé quelques pièces en l'honneur de la religion[1], et on pourrait lui adresser une critique et un éloge également mérités, quoique en apparence contradictoires, en disant de lui qu'il a été à la fois le plus licencieux et le plus chrétien des auteurs dramatiques du dix-septième siècle : ce jugement serait complet si l'on ajoutait qu'il en a été aussi le plus élégant.

Ce triple caractère se retrouve dans presque toutes ses œuvres. Il avait beaucoup écrit pour le théâtre. On croit que, seul ou avec des collaborateurs, il avait composé trente-sept pièces. Mais on n'en a conservé que dix-huit dont plusieurs éditions ont été publiées, en Angleterre, depuis le commencement de ce siècle[2]. Elles se partagent en tragédies et en comédies.

[1] Nous avons vu qu'à la fin du seizième siècle, Dekker, Rowley et Chettle avaient composé aussi plusieurs pièces religieuses pour justifier le théâtre de l'accusation d'immoralité que les puritains faisaient peser sur lui.

[2] Gifford, l'éditeur de Ben Jonson, a donné de Massinger une excellente édition, en cinq volumes, avec des notes très-savantes et très-développées. Plus récemment, en 1851, M. Hartley

II

Les tragédies de Massinger renferment la peinture de la plupart des sentiments qui ont inspiré les poëtes dramatiques de tous les temps. Comme eux, il a mis sur la scène l'amour, la jalousie, l'ambition, la grandeur d'âme, la perfidie, les vertus et les vices qui composent l'inévitable tissu du drame. Mais il ne paraît pas avoir été un observateur très-pénétrant de la nature humaine. Il ne réussit pas en général dans l'analyse délicate des mobiles de nos actions, il n'étudie pas de près les mouvements tumultueux des cœurs troublés qui hésitent entre la passion et le devoir, que le mal sollicite et que la raison retient. Il ne saisit pas les nuances infinies qui diversifient les caractères; il n'établit de degrés ni dans le crime ni dans la vertu. Il ne présente que des personnages tout d'une pièce, des héros ou des scélérats, et il n'exprime bien que les sentiments forts.

S'il avait à peindre Néron et Phèdre, il les peindrait tout de suite criminels, et dès la première scène capables d'un fratricide et d'un inceste; il ne nous ferait pas descendre avec eux, comme Racine, la pente insensible par laquelle ils arrivent au mal; il les plonge-

Coleridge, le fils du poëte de ce nom, a publié, en un volume, le théâtre de Massinger et celui de Ford.

rait sans préparation au plus profond de l'abîme. Il ne développerait pas, comme Shakspeare, les progrès de l'ambition de Macbeth; il lui en attribuerait, dès le début, toutes les fureurs. Le principal mérite du drame, tel qu'il le conçoit, consiste dans la lutte des passions poussées à l'extrême. Aussi ses scélérats sont-ils des monstres et ses hommes de bien des êtres parfaits. Comme Beaumont et Fletcher, il a mieux peint la vertu que le vice, et les sentiments qu'il exprime avec le plus de bonheur, sont les plus nobles de l'âme humaine : l'enthousiasme religieux, la piété filiale, la constance dans le malheur, la fidélité de l'amitié ou celle de l'amour. Ses tragédies tirent leur intérêt de l'héroïsme des principaux personnages.

Le sujet de sa première œuvre, la *Vierge martyre*, fait penser à celui de *Polyeucte*. Seulement le Polyeucte anglais est une femme, une jeune fille qui habite Césarée, pendant la persécution que Dioclétien exerce contre les chrétiens. Comme le martyr de Corneille, elle résiste à la double tentation de l'amour et de la peur. Elle est aimée par le fils du gouverneur de Césarée, par le jeune Antoninus, qui vient de se couvrir de gloire dans la dernière guerre et qui refuse, pour elle, la main de la fille de Dioclétien ; mais elle répond à l'aveu qu'il lui fait de sa passion, qu'elle a donné son cœur à un époux céleste et qu'en présence de celui qu'elle aime, les plus puissants souverains ne sont que poussière. Un Romain, Théophile, qui se fait

gloire de persécuter les chrétiens et dont les deux filles, après avoir été chrétiennes, sont retournées au paganisme et devenues des prêtresses de la religion païenne, fait comparaître Dorothée (c'est le nom de la jeune chrétienne) devant elles, pour leur procurer l'honneur de la convaincre d'erreur et de l'arracher au culte qu'elle professe. Elles essayent, en effet, d'exposer à la vierge martyre la supériorité de leur croyance sur la sienne. Mais Dorothée leur ferme la bouche, en leur démontrant la folie de leur superstition. « Ne tentez pas les dieux puissants, dit une des païennes. — Quels dieux puissants? répond la vierge. Sont-ce vos dieux d'or, d'airain, d'argent ou de bois, qui ne peuvent ni vous faire de mal ni vous protéger? O femmes bien dignes de pitié! Voulez-vous sacrifier à de tels êtres, appeler dieux ou déesses, ceux auxquels vos parents et vous-mêmes vous dédaigneriez de ressembler? » N'est-ce point là le langage de Polyeucte?

Et ce n'est pas un Dieu, comme vos dieux frivoles,
Insensibles et sourds, impuissants, mutilés,
De bois, de marbre ou d'or, comme vous les voulez.

Dorothée parle avec tant de force et son éloquence est si persuasive que, loin d'être séduite par les filles de Théophile, elle les convertit et les ramène dans le sein de l'Église chrétienne. Après cette belle action, elle est condamnée à mourir. Mais Théophile, avant

de la punir, veut faire sur elle un dernier effort, en essayant de l'effrayer par la vue des instruments de supplice et par la perspective d'une mort inévitable.

THÉOPHILE.

Maintenant, contemptrice orgueilleuse de nous et de nos dieux, tremble à la pensée que le Dieu que tu sers ne peut plus te sauver. Ni toutes les richesses de la mer, augmentées encore par de violentes tempêtes, ni celles des mines inexplorées ne pourraient te racheter. Il faut donc que ton esprit mesure d'abord avec horreur ce que c'est que la mort, la mort, quand on est jeune, la perte de tous les plaisirs et de toutes les délices. Et pour ajouter à ton affliction, rappelle-toi les joies de l'Élysée, que tu aurais pu goûter, si tu n'avais pas renié nos dieux qui récompensent ainsi leurs serviteurs. Que ton désespoir prévienne le glaive du bourreau et, sur cet échafaud, fais ta première entrée dans l'Enfer !

ANTONINUS.

Elle sourit, elle n'est point émue, par Mars! Comme si elle était assurée que la mort, contemplant son courage, oubliera de porter sur elle sa main inévitable !

DOROTHÉE.

Insensé ! tu te glorifies, parce que tu as le pouvoir de m'enlever une bagatelle dont je suis fatiguée. Qu'est-ce que la vie pour moi? Elle ne vaut pas une pensée. Ou, si je l'estime, c'est que je la perds, pour en conquérir une meilleure. Ta méchanceté elle-même me sert, comme d'un marchepied, pour m'élever à un tel degré de bonheur que de là je regarderai, avec mépris, et toi et le monde. Là, entourée de plaisirs véritables, au-dessus des

atteintes de la mort ou du temps, je me glorifierai de penser combien peu j'ai acheté tout cela. Là règne un printemps éternel, une éternelle jeunesse. Ni le froid qui engourdit les articulations, ni la chaleur qui brûle la peau, ni la faim, ni l'âge n'y existent. Oubliez, ô honte! votre Tempé! Ensevelissez dans l'oubli vos faux jardins des Hespérides! Les fruits d'or, gardés par un dragon vigilant, qui ne pouvaient être conquis que par un Hercule, comparés à tout ce qui croît en abondance dans notre paradis, ne méritent même pas d'être nommés. Le Dieu que je sers se moque de votre Arabie Heureuse et de vos ombrages de l'Élysée; car il a fait les bosquets de ses élus meilleurs en réalité que vous ne pouvez vous figurer les vôtres.

La vierge martyre confond ses persécuteurs par son courage. Aucune menace ne l'ébranle et elle marche à la mort avec joie. Le poëte entoure ses derniers instants d'un merveilleux visible qui répond au goût qu'avaient les écrivains du temps pour les images matérielles de la pensée. Il s'empare de la légende religieuse et poétique qui place un ange à côté des martyrs, et il donne un corps à cet être céleste que, sur une scène plus savante, l'imagination seule concevrait. Dorothée a toujours eu pour compagnon dans le cours de la pièce, un jeune page qu'elle croit garder auprès d'elle par charité; au moment où elle va mourir, son page se transfigure et lui apparaît sous ses traits véritables, qui sont ceux d'une créature angélique.

« Reconnaissez-moi, s'écrie-t-il, je suis toujours le même, je suis encore le serviteur de votre piété. Ce sont vos prières ferventes et vos pieuses actions, qui m'ont d'abord attaché à vous (par le commandement de celui auquel vous les adressiez), afin de guider vos pas. J'ai fait l'épreuve de votre charité, lorsque je vous suis apparu pour la première fois, que vous m'avez pris, sous la forme d'un mendiant, que vous avez couvert de vêtements mes membres nus et nourri ensuite, comme vous l'avez cru, ma bouche affamée. Que tous apprennent, par votre exemple, à regarder les pauvres avec bonté ! Car souvent, sous leurs haillons, ce sont des anges qui demandent l'aumône. Je ne vous ai jamais quittée et ne vous quitterai pas maintenant, car je suis envoyé pour emporter votre âme pure et innocente vers les joies éternelles, quand vous aurez une fois souffert le martyre. Et, avant cela, demandez-moi ce que vous voudrez et soyez certaine que vous l'obtiendrez. »

Dorothée répond avec une générosité toute chrétienne : « Si vous pouvez m'accorder tout ce que je vous demanderai, changez en amour de Dieu l'amour profane qu'éprouve Antoninus pour moi, et convertissez mon persécuteur ! » Cette noble prière est exaucée. Antoninus meurt de douleur, en voyant tomber la tête de la vierge martyre, mais il meurt avec la foi. Théophile avait auprès de lui un esprit infernal, un ange déchu qui, sous le costume d'un confident, le

poussait au mal. Le bon ange lui apporte, de la part de Dorothée, des fleurs et des fruits du paradis qui mettent en fuite son odieux conseiller. La grâce le touche et il souffre à son tour la torture à laquelle il a condamné tant de chrétiens. « Je suis chrétien, s'écrie Théophile, devant ses juges, comme Polyeucte devant Félix. » La conversion du païen vertueux et du païen criminel est, ainsi que dans Corneille, la conséquence immédiate du martyre que vient de subir le héros du drame.

Seulement le poëte français, qui se renferme dans la peinture des phénomènes de l'ordre moral, n'explique ces brusques changements que par les mouvements secrets du cœur, tandis que l'écrivain anglais, s'adressant à un public moins délicat, fait appel au merveilleux qui frappe les yeux et termine sa pièce par une fantasmagorie plus digne de l'opéra que de la scène tragique.

« Je vois Néarque et lui qui me tendent les bras, » dit Pauline; et ce n'est là qu'une figure poétique, une illusion de l'imagination. Mais Théophile voit réellement, avec les yeux du corps, la troupe des bienheureux suspendue en l'air, par un artifice du machiniste. Dorothée, ses deux filles et Antoninus lui apparaissent vêtus de blanc et l'ange lui tend une couronne. La poésie anglaise, même dans le drame, devient souvent descriptive, tandis que la nôtre ne s'adresse jamais qu'à l'âme.

Une autre pièce, moins sérieuse que la *Vierge martyre*, la tragi-comédie du *Renégat*, s'élève aussi néanmoins jusqu'au ton de l'enthousiasme religieux. Un chrétien qui est aimé de la fille du Sultan, y renonce à son amour, par esprit de pénitence, et forcé de choisir entre la mort et l'islamisme, choisit la mort et démontre à son amante, qui le supplie d'apostasier, la supériorité de sa croyance sur la religion de Mahomet. « Osez-vous, dit-il, comparer votre prophète menteur à cet être insondable et infini, qui a fait le grand tout et qui embrasse son ouvrage? Ce lieu est trop profane pour y nommer celui dont le nom seul est sacré. O Donusa, quelle compassion j'éprouve, combien je souffre que toi, qui as reçu de sa libéralité cette forme parfaite et cette éloquence supérieure à celle d'une femme, tu restes encore dans l'ignorance de celui qui te les a données! Je ne voudrais pas souiller ma bouche, en rappelant les sortiléges de votre séducteur, sa basse naissance, ses débauches, ses étranges impostures, ni vous raconter comment il avait appris à un pigeon à venir prendre sa nourriture dans son oreille, pour faire croire à ses crédules sectateurs que c'était un ange qui lui dictait l'Alcoran. »

Sous l'influence de ces paroles et de la grâce, la femme musulmane se convertit, reçoit le baptême *in extremis*, des mains de celui qu'elle aime, ouvre ses yeux aux vérités éternelles et brave le martyre. « Je

suis une autre femme, s'écrie-t-elle : jusqu'à cet instant je n'ai pas encore vécu et je n'ai pas osé penser à mourir. Mais tout à coup, grâce à ce remède béni, j'ai senti les voiles de l'erreur tomber des yeux de mon âme. »

Le personnage le plus noble de la pièce est un Jésuite auquel Massinger attribue toutes les qualités du prêtre parfait, le zèle pour le bien, la fermeté qui combat les mauvais instincts de l'âme humaine, la charité qui pardonne au coupable repentant et l'intelligence qui sert la cause de Dieu par des moyens habiles, mais honnêtes. C'est lui qui dirige l'action et qui veille sur le sort de tous les chrétiens qui paraissent dans la pièce; il guérit l'un d'un amour défendu, il ramène l'autre dans le sein de la religion qu'il a quittée et, après les avoir sauvés de l'erreur, il les arrache tous à la mort. Il a la finesse qui réussit dans ce monde, et la vertu qui assure le salut dans l'autre.

Massinger répond ainsi aux attaques de Webster contre l'Église romaine. Le théâtre anglais, dans sa diversité, reproduit, comme un écho, toutes les opinions, même les plus impopulaires. Il a le droit de tout dire, pourvu qu'il intéresse. Dans un pays protestant, à une époque d'effervescence religieuse, il fait hardiment l'éloge d'un prêtre de la compagnie de Jésus, sur cette même scène où la veille un écrivain passionné et applaudi a tourné en dérision la pourpre romaine.

III

Une des pièces les plus originales de Massinger, la *Dot fatale*, que Rowe a imitée, au dix-huitième siècle, dans sa tragédie de la *Belle Pénitente*, renferme une touchante peinture de la piété filiale. La scène se passe à Dijon. Le maréchal de Bourgogne, qui a servi glorieusement son prince et son pays, à Granson, à Morat et à Nancy, vient de mourir, sans avoir pu payer les dettes qu'il a contractées au service. Ses créanciers lui refusent la sépulture. Alors son fils, le jeune Charolais, après avoir défendu sa mémoire devant le parlement de Dijon, offre de se constituer prisonnier, si l'on veut ensevelir honorablement le corps du maréchal. Il engage sa liberté, pour sauver l'honneur de son nom. Le caractère de Charolais est admirable. Il parle et il agit en héros. La générosité de sa conduite touche l'assemblée. Il obtient ce qu'il a demandé, le parlement l'autorise à donner la sépulture à son père et le second acte s'ouvre par la scène des funérailles, la plus dramatique de la pièce.

La scène représente un cimetière. On entend une musique solennelle. Le cortége funèbre s'avance. La bière, précédée par un prêtre, est portée par quatre hommes.

CHAROLAIS, ROMONT, anciens compagnons d'armes du maréchal, geôliers, officiers de police, créanciers du maréchal, capitaine, lieutenant, enseigne et soldats.

CHAROLAIS (aux porteurs qui ont posé la bière à terre).

Permettez que nous nous arrêtions un instant. Reste, reste en paix, chère cendre! Toi qui as procuré le repos à ces ingrats dont la cruauté t'a refusé le repos dans la mort! Voici debout, ici, ton pauvre exécuteur testamentaire, ton fils, qui emprisonne sa vie pour cautionner ta mort, qui se revêt plus joyeusement de cette captivité, que les vierges longtemps amoureuses ne se revêtent de leur costume de noces.

(Il se tourne vers les soldats.)

De tout ce que tu as jamais fait de bien, eux seuls ont conservé un fidèle souvenir; car ceux qui ont la meilleure mémoire, n'oublient pas la reconnaissance. Je vous remercie de cette dernière et tendre preuve d'affection, et, quoique ce pays, semblable à une vipère, ait non-seulement dévoré tout ce qui t'appartenait à toi, son fils, mais en dernier lieu t'ait consumé toi-même, en laissant ton héritier si nu et si indigent qu'il ne peut pas t'élever un misérable monument, comme celui qu'obtient un flatteur et un usurier, néanmoins ton mérite t'en élève un dans tous les cœurs honnêtes, et fait de leur amitié ta pierre funéraire.

PONTARLIER.

Monsieur!

CHAROLAIS.

Paix! ô paix! Cette scène est à moi tout entière. Quoi! vous pleurez, soldats! Pas de faiblesse, Romont! Ah!

laissez-moi voir! — Voici un miracle. Les geôliers et les créanciers pleurent. Ceux même qui nous font pleurer, pleurent. Que ces larmes embaument ton corps! que, jointes à ta vertu, elles donnent toujours à ta renommée un parfum odoriférant!

LE PRÊTRE.

Monsieur!

CHAROLAIS.

Un moment encore, seulement pour distribuer quelques misérables legs, tout ce qui me reste de droits de mon père mort, et j'ai fini. — Capitaine, portez ces éperons qui n'ont jamais fait fuir son cheval devant l'ennemi! — Lieutenant, voici son écharpe, et puisse-t-elle être le lien de ta valeur et de ton honnêteté tout ensemble, comme elle l'a été pour lui! — Enseigne, à vous cette cuirasse que votre général attachait à son cou. — Quant à vous, porteurs, partagez-vous cette bourse d'or et distribuez cette autre aux pauvres. C'est tout ce que j'ai. — Romont, porte cette médaille, toi qui, comme un chêne robuste, as grandi, même au milieu des plus sauvages horreurs de la guerre, à côté de ce pin superbe sur lequel les ennemis brisaient leur glaive et fatiguaient leur courage. Vous étiez blessés et abîmés, mais jamais vous ne tombiez. — Quant à la part qui me revient, le ciel y pourvoira. Mes racines sont enterrées, et moi, branche désolée, je suis jeté çà et là sur le grand chemin du monde, et foulé aux pieds; moi qui aurais pu, comme une colonne, soutenir noblement notre maison renversée.

(Il montre l'épée de son père.)

Cette épée, je la porterai comme un héritage; mais quelle espérance peut-elle faire naître pour moi, lorsque moi et

elle nous sommes ici prisonniers? Puisse-t-elle seulement, si jamais nous sommes libres, me préserver ou me racheter de toute infamie!

Dès que le poëte n'exprime plus le sentiment de la piété filiale, qui lui a inspiré de si beaux vers, l'intérêt diminue. Charolais conserve sa générosité, mais sans pouvoir l'appliquer à d'aussi nobles objets, et son caractère se déploie moins librement, au milieu d'une intrigue embarrassée et invraisemblable, que dans une situation simple qui convenait à la droiture de son âme. Après les funérailles de son père, il est tiré de prison par l'intervention de M. de Rochefort, ancien premier président, que sa conduite a touché, qui paye ses dettes et qui lui offre la main de sa fille unique. On croit qu'il va enfin recevoir la récompense de ses vertus. Mais la femme qu'il a épousée le trompe; il la surprend dans les bras d'un jeune débauché qu'il tue, il laisse à la coupable le temps de se repentir, et il la poignarde à son tour.

Il est mis en jugement pour ce double meurtre, et le dernier acte de la pièce ressemble à une scène de cour d'assises. On entend les témoins à charge et à décharge, l'accusateur public, l'avocat, et le président qui prononce la sentence. Seulement la police du parlement de Dijon est mal faite; car, au moment où Charolais vient d'être acquitté, un ami de la famille de Rochefort le tue, et reçoit à son tour un coup de poi-

gnard de la main du colonel Romont. La morale du drame, car y il a toujours une morale à la fin des pièces de Massinger, c'est qu'il ne faut jamais se faire justice soi-même, et qu'on doit laisser agir la loi. Ce lieu commun pourrait être démontré avec moins de carnage.

IV

La plus dramatique des tragédies de Massinger, le *Duc de Milan*, met en relief un caractère d'homme et un caractère de femme, qui excitent un vif intérêt. Le héros du drame est Sforza, duc de Milan, allié de François Ier dans la lutte que celui-ci soutient contre Charles-Quint. Les Impériaux et les Français sont aux prises; le sort du Milanais se décide à Pavie. Si François Ier gagne la bataille, la couronne ducale est affermie sur la tête de son allié; mais, s'il la perd, le duc reste à la merci de l'empereur. Sforza, à l'heure du combat, oublie les inquiétudes de l'attente, auprès de la belle Marcelia qu'il vient d'épouser. Cependant des messagers lui annoncent coup sur coup la défaite des Français. Les Impériaux, vainqueurs, campent à quelques lieues de sa capitale. S'il veut sauver ses États, il n'y a pas de temps à perdre. Mais c'est un homme énergique, et, au lieu d'attendre le danger, il prend le parti de le prévenir, en se rendant de sa personne auprès de Charles-Quint.

Cette exposition, contenue dans le premier acte,

pourrait être citée tout entière, comme un des meilleurs morceaux de poésie dramatique qui aient été écrits en Angleterre. Il n'y aurait rien à en retrancher, ce qui n'arrive guère dans les poésies de cette époque. Rien n'y choquerait le goût moderne. On ne pourrait pas non plus en détacher un passage remarquable. Car, ce qui fait la beauté de cet acte, ce ne sont pas tant les traits saillants, que l'heureuse proportion et l'harmonie de l'ensemble. L'élévation soutenue et l'éloquence du langage, la délicatesse des sentiments et l'art avec lequel ils sont exprimés, nous font penser déjà aux pièces françaises dont les drames de Shakspeare sont si loin.

Dans les actes suivants, le caractère national reprend le dessus; le ton devient inégal, mais l'intérêt persiste. Il n'y a plus de morceaux achevés, mais il reste de beaux fragments. Massinger y ressemble moins aux écrivains de race latine et davantage à ses contemporains. Dans le premier acte, si l'on veut citer, il faut tout citer. Dans les autres, les belles parties paraissent plus belles, à cause de l'imperfection des médiocres, et les citations se présentent d'elles-mêmes à l'esprit.

C'est toujours Sforza et sa femme qui occupent la première place, mais séparés cette fois, et luttant, chacun de son côté, contre des périls différents. Sforza s'est rendu au camp des Impériaux; il y est accueilli avec défiance et dédain. On croit qu'il vient demander grâce à l'empereur, et les uns s'indignent de sa lâcheté,

tandis que les autres redoutent une trahison de sa part; mais sa fière contenance impose à tous les esprits. Il ne vient ni en suppliant, ni en ennemi perfide. Il s'adresse à l'empereur, avec l'énergie d'un homme qui a fait son devoir, qui ne désavoue rien de sa conduite passée, et qui en explique loyalement les motifs. A mesure qu'il parle, l'opinion publique, indignée contre lui, se retourne en sa faveur.

SFORZA.

Je ne viens pas, empereur, pour surprendre ta pitié, en caressant ta fortune; et je n'apporte avec moi ni excuses, ni dénégations. Je dis hautement, et avec la confiance d'un homme d'honneur, même en cet instant où je suis en ton pouvoir, que j'étais ton ennemi, ton ennemi mortel et déclaré, que j'aurais désiré la ruine de ta personne et de tes États, et que je l'aurais poursuivie de toutes mes forces et par mes plus puissants conseils, s'ils avaient été sincèrement écoutés. Et maintenant, lors même que mon cou serait sous la hache du bourreau, je ne voudrais dire qu'une seule chose, qu'un seul mot, c'est que j'ai honoré le roi de France plus que toi et que tous les hommes.

MÉDINA, gentilhomme espagnol.

Par saint Jacques, ce n'est pas là de la flatterie.

SFORZA.

Maintenant que j'ai reconnu franchement ma haine contre toi, et mon amour pour lui, permets-moi de donner les raisons qui m'ont si fort attaché à sa personne. Dans mes besoins je l'ai toujours trouvé fidèle; j'ai eu des se-

cours d'hommes et d'argent de lui, et mes espérances, presque submergées, ont été relevées, grâce à lui ; il était en vérité, pour moi, comme mon bon ange qui me préservait de tous les dangers. J'ose maintenant, oui, je dois et je veux chanter ses louanges d'un ton aussi haut et aussi retentissant que lorsqu'il était ton égal. Ses bienfaits, qu'il a répandus sur moi, ne sont pas tombés sur un sol ingrat.

ALPHONSO, gentilhomme espagnol.

Noblement parlé !

HERMANDO.

Je commence, je ne sais pourquoi, à le haïr moins que tout à l'heure.

SFORZA.

Si ce que j'ai fait, c'est-à-dire, si se montrer reconnaissant pour des services rendus ou ne pas abandonner un ami dans le besoin, est un crime parmi vous, Espagnols, tandis que toutes les nations qui, comme vous, aspirent à la suprématie, estiment et aiment une telle conduite, Sforza apporte sa tête pour expier sa faute. Et je ne suis pas venu comme un esclave, garrotté et enchaîné, dans un vêtement sordide, m'agenouiller et hurler pour obtenir d'avance mon pardon. Ce serait misérable et ne pourrait que déshonorer ta victoire; car, vaincre de vils ennemis, c'est une captivité, ce n'est plus un triomphe. Je n'ai jamais craint de mourir plus que je n'ai désiré vivre. Lorsque j'ai atteint mon but, en devenant duc, je portai cette robe, cette couronne sur ma tête, et à mon côté cette épée; et, j'en atteste la vérité, maintenant qu'un autre a le pouvoir de m'enlever tout cela, et la vie en même temps, je suis toujours le même. Mes veines,

alors, ne se sont pas gonflées d'orgueil, et maintenant la peur ne les glace point. Apprends, sire, que Sforza est préparé à l'une comme à l'autre fortune.

Sforza se tire, à sa gloire, d'une épreuve à laquelle ses ennemis croyaient qu'il succomberait. Pendant ce temps, sa femme est exposée à un autre danger. Le duc, à son départ de Milan, a confié le gouvernement de ses États à sonbeau-frère, Francisco, et, ne sachant quel accueil lui serait fait par l'empereur, redoutant les calamités de la guerre et l'invasion de sa capitale, il a donné l'ordre à son lieutenant de faire mourir Marcelia, plutôt que de la laisser tomber entre les mains de ses ennemis. Cette précaution féroce rappelle les mœurs des despotes de l'Asie. Sforza traite sa femme comme Mithridate a traité Monime. Dans un sujet moderne, une telle résolution nous révolte. Il y a un trop grand contraste, entre la magnanimité du héros et l'horreur de l'action qu'il ordonne, pour que nous n'en éprouvions pas une pénible surprise.

Cette conception du poëte est cependant le nœud de l'action. Elle provoque tous les événements ultérieurs. Francisco ne mérite pas la confiance que son prince lui a témoignée. Il aime Marcelia, et il ne songe qu'à se servir de son pouvoir pour la séduire. Armé d'un ordre écrit de Sforza, qui lui enjoint de la tuer, il se présente devant elle, et lui déclare son amour. La réponse de Marcelia respire l'indignation d'une âme ver-

tueuse. Ses paroles sont aussi fières que celles de son mari devant l'empereur.

« Arrière ! lui dit-elle, ô dieux ! monstre débauché ! Et tu ajoutes à cela, ingrat, un crime qu'évitent même les créatures dépourvues de raison. Toutes les bontés princières, les faveurs, les honneurs dont ton maître et ton protecteur t'a comblé, au préjudice de sa propre sagesse, sont-ils donc enterrés en trois jours d'absence? Est-ce pour cela qu'il a fait de toi, être obscur et presque sans nom, un objet d'envie pour les plus grandes fortunes? Et moi, est-ce pour cela que je t'ai favorisé bien au delà de ton rang, que je t'ai accueilli comme un ami et non comme un serviteur ? Et cette tentative impudente, pour souiller mon honneur, est-elle la belle récompense des faveurs que tous deux nous nous sommes hasardés à t'accorder? Ton orgueil est-il monté si haut qu'il te faille une princesse, et non une femme, pour te satisfaire? et encore, la femme et la princesse de celui auquel tu t'es enchaîné par tous les liens du devoir ! Lis l'histoire de ma vie, et, si tu y trouves une action qui soit assez libre pour pouvoir inspirer à un insensé, à l'homme le plus amoureux de lui-même, le plus paré de tous les dons que peut accorder la fortune, la moindre espérance de trouver le chemin de mes faveurs, oh ! alors, je veux bien être, ce que mes ennemis pourraient me souhaiter de pis, une courtisane. »

Ce langage est vrai, et le poëte devrait rester dans

cette mesure. Mais Massinger poursuit trop souvent l'émotion tragique, en forçant les situations et en tendant les ressorts des caractères. Sforza et Marcelia nous intéresseraient davantage, s'il y avait plus de nuances dans leurs sentiments et plus de vraisemblance dans leurs rapports. Malheureusement tous deux poussent l'énergie jusqu'à ses dernières limites, et ils terminent la pièce par des accès de fureur. Trompés l'un et l'autre par Francisco, la femme ne peut pardonner à son mari d'avoir voulu la faire périr, et le mari, étonné de la froideur de l'accueil de sa femme, croit trop facilement qu'elle le trahit. Massinger s'est souvenu de Shakspeare, sans cependant le copier. Il fait agir Marcelia comme une Desdémone irritée, et Sforza comme un Othello, qui passerait tout d'un coup, sans préparation et sans incertitude, d'une confiance absolue à tous les excès de la jalousie. Dans le *Duc de Milan*, aussi bien que dans l'œuvre du grand tragique, un coup de poignard tranche la situation. Mais ici le meurtre n'est que le résultat d'un emportement, tandis que, dans Shakspeare, il est la conséquence habilement amenée de longues souffrances et d'une lutte intérieure.

Massinger s'arrête, comme Beaumont et Fletcher, à la surface des caractères ; il n'observe que les signes extérieurs et apparents des passions. Il peint avec énergie ce qu'il en voit ; mais il n'en démêle pas la complexité ; il n'en saisit que les manifestations ex-

trêmes. Il peut atteindre ainsi l'éloquence qu'inspirent à une âme poétique les situations violentes; mais il n'atteint pas la profondeur qui se compose de pénétration et de patience. Sforza, son héros, qui a eu quelquefois, dans le cours de la pièce, de beaux mouvements, se condamne lui-même en mourant : « Je viens, mort ! dit-il. Cependant je ne veux pas mourir avec rage ; car, hélas ! ma vie tout entière n'a été que frénésie. » Chez les personnages vraiment dramatiques, la fureur n'est qu'un accident; elle ne doit pas devenir un état permanent de l'âme.

Nous trouvons, dans le théâtre de Massinger, une pièce étrange, l'*Esclave*, à demi sérieuse et à demi bouffonne, où sont exprimés, avec une énergie révolutionnaire, les griefs des pauvres contre les riches, et les prétentions du socialisme moderne. On y sent la protestation d'un plébéien contre les classes opulentes et hautaines de la Grande-Bretagne. Il leur adresse de sévères leçons, et il leur indique le danger que court une société lorsque, enivrée de son propre bonheur et fière d'une prospérité apparente, elle ne s'occupe pas d'améliorer le sort des travailleurs. La morale de sa pièce, c'est que les riches ne doivent pas fermer les yeux sur les maux de ceux qui souffrent, et que, s'ils veulent conserver leur fortune et leur pouvoir, ils doivent se les faire pardonner par le zèle de leur charité. Un avertissement de ce genre ne se donne pas directement. Massinger a soin de transporter le lieu de la

scène à Syracuse, et de placer ses propositions les plus hardies dans la bouche d'un esclave révolté. Mais le public ne devait pas s'y tromper, et chacun était invité à prendre sa part de la leçon[1].

V

Massinger a fait des comédies de deux sortes : les unes, légères et gracieuses, dans lesquelles il noue et dénoue avec esprit les fils d'une intrigue agréable, sans autre prétention que celle d'amuser les spectateurs par la variété des incidents; les autres, d'un ordre plus élevé, composées avec une intention morale et destinées à peindre des caractères.

Parmi les premières, une des meilleures porte le titre de *Duc de Florence*. Ce n'est qu'un badinage, mais le style en est élégant, délicat et quelquefois même touchant. Lamb, dans son recueil des vieux dramaturges anglais, en a cité quelques jolis pas-

[1] Outre les tragédies dont j'ai parlé, Massinger a composé *le Combat dénaturé*, pièce du genre horrible, où un père tue son fils en combat singulier et devient amoureux de sa propre fille, qui meurt violée par un autre; *l'Acteur romain*, dont le sujet est la mort de Domitien, et où l'apparition des victimes de l'empereur, au dénoûment, rappelle une scène de *Richard III; l'Empereur d'Orient*, tragi-comédie, écrite en collaboration avec Nathaniel Field, et dans laquelle l'empereur Théodose, déguisé en moine, entend sur la scène la confession de sa femme qu'il soupçonnait de l'avoir trompé.

sages, dont le mérite tient à l'expression et qui ne peuvent malheureusement se transporter dans une langue étrangère. Le *Comme il vous plaira*, de Shakspeare, donnerait, mieux qu'aucune autre production, l'idée de cette comédie ingénieuse où la gaieté tient moins de place que la sensibilité, et où l'émotion se mêle à la grâce.

Dans une autre pièce du même genre, dans le *Portrait*, nous retrouvons le sujet de *Barberine*, un des proverbes d'Alfred de Musset, que celui-ci, comme Massinger, avait emprunté à une nouvelle de Bandello[1], tirée, comme tant d'autres nouvelles italiennes, d'un fabliau français. Le plan surchargé du conteur italien, suivi de trop près par le poëte anglais, s'est simplifié entre les mains du spirituel écrivain, qui avait, à un si haut degré, le goût de la mesure et de la sobriété. Néanmoins le fond de l'intrigue n'a pas changé. Dans les deux pièces, il s'agit également d'un gentilhomme de Bohême, marié à une femme belle et vertueuse, qui, pour sortir de la pauvreté, va servir contre les Turcs, sous les drapeaux du roi de Hongrie. Pendant ce temps, sa femme reste seule. Il parle d'elle et de sa vertu, en arrivant à la cour, avec tant d'enthousiasme, qu'il inspire à un courtisan le désir de la connaître et de la séduire. Dans l'œuvre d'Alfred de Musset, il ne se présente qu'un séducteur ; c'est assez

[1] *Novelle* di Matteo Bandello, parte prima. Nov. 21.

pour le besoin de l'intrigue. Massinger en laisse deux en scène, comme Bandello, parce qu'il aime les situations compliquées et il suppose, ce qui n'est guère croyable, ce que Bandello n'avait pas imaginé, que la reine de Hongrie les envoie elle-même chez Barberine, par jalousie, afin de ne plus entendre dire qu'il y a dans le monde une femme aussi vertueuse qu'elle.

L'action de la pièce française s'engage plus naturellement; un jeune homme beau, riche et plein de présomption, qui vient de recevoir d'un vieux courtisan quelques leçons de fatuité, entend Ulric vanter la fidélité de sa femme; aussitôt, avec l'imprudence et l'audace de la jeunesse, il parie toute sa fortune que Barberine ne lui résistera pas. Le pari est tenu par Ulric, en présence de toute la cour.

Après le pari, les courtisans de Massinger agissent comme le gentilhomme d'Alfred de Musset; ils cherchent à plaire à la châtelaine et ils échouent comme lui. Après leur échec, ils subissent la même punition. Barberine, qui a feint de leur accorder un rendez-vous, les enferme dans une salle bien gardée, où elle les oblige à filer avec sa quenouille et où elle ne les nourrit qu'en proportion de leur travail. C'est là le trait piquant de la comédie, et il l'est bien plus, si le galant mystifié s'est jeté étourdiment dans cette entreprise, que s'il n'a été que l'agent d'une volonté étrangère. Dans le conte italien et dans la pièce anglaise, comme il y a deux séducteurs, il y a pour chacun d'eux une

punition différente. L'un est condamné à dévider ce que l'autre a filé. La reine, qui vient faire visite à Barberine, les surprend au milieu de ce ridicule travail, et la vertu de la jeune femme est ainsi démontrée.

Dans la mesure discrète de son plan, Alfred de Musset ne conserve qu'à l'état d'épisode un des ressorts principaux du conte et de la comédie : l'invention du portrait, donné au mari par un magicien, et au moyen duquel il peut s'assurer à chaque instant de la vertu de sa femme. Si le portrait reste blanc, c'est qu'elle est à l'abri de toute séduction ; s'il devient jaune, c'est qu'elle est tentée, et enfin, s'il noircit, elle est perdue. Le mari de la pièce de Massinger, qui est jaloux, surveille avec anxiété ce fatal objet et en examine à chaque instant les teintes ; quand il le voit jaunir, il se croit trompé, et c'est un des moments les plus intéressants de la pièce.

Le spirituel auteur de Barberine s'est dégagé avec aisance de tous les incidents qui embarrassent l'intrigue du *Portrait;* il a peut-être sacrifié ainsi quelques heureux effets ; il s'est appauvri volontairement par amour de la simplicité ; mais il a gardé la fleur du sujet, et il y a semé ces grâces vives et rapides qui font paraître lourdes les productions les plus légères du théâtre anglais.

VI

Dans la comédie de caractère, Massinger prend, comme Ben Jonson, dont il se rapproche quelquefois, le ton de la satire. Il peint les vices plutôt que les ridicules, et, s'il s'occupe encore des travers de l'esprit humain, ce sont les plus marqués et les plus extravagants qu'il met en scène. Dans la *Dame de la Cité*, par exemple, il se moque, comme on l'a fait souvent avant lui, des prétentions de la bourgeoisie enrichie qui veut rivaliser de luxe avec la noblesse; mais il charge ses portraits de couleurs plus fortes qu'aucun de ses prédécesseurs. Ses bourgeoises ridicules sont au nombre de trois, la mère et les deux filles. Sorties de la plus basse classe, elles rougissent de leur origine et ne rêvent que grandeur et magnificence. La mère donne à ses enfants l'exemple de la plus sotte coquetterie. Elle a le teint couperosé des vieilles Anglaises; néanmoins, elle veut toujours paraître jeune; elle se laisse dire par sa femme de chambre qu'elle n'a pas l'air d'avoir plus de quinze ans et qu'on la prend partout pour la sœur de ses filles. Il faut que tout, chez elle, costume, ameublement, service, soit à la dernière mode, comme chez les seigneurs qui vont à la cour. Elle a chassé les anciens domestiques de la maison, serviteurs fidèles de la famille, pour se conformer au

goût du jour ; elle entend n'avoir dans sa maison que des cuisiniers français et italiens ; ceux-là seuls sont élégants ; ils portent des vêtements de satin et ne font la cuisine que dans des plats d'argent. Aussi, comme le lui dit malicieusement son intendant, manque-t-il toujours un plat ou deux lorsque le dîner est servi. Mais peu importe à la bourgeoise enrichie : son mari n'est-il pas là pour payer ses dépenses ? Ne travaille-t-il pas tout le jour, à la sueur de son front, pour entretenir le luxe de sa femme et de ses filles ?

Les deux jeunes personnes sont recherchées en mariage par deux hommes de qualité et d'esprit ; mais les conditions que fait l'une d'elles à son futur mari mettent en fuite les prétendants. Voici le programme des exigences d'une riche bourgeoise à marier à Londres, en l'an de grâce 1632.

ANNE.

Je demande d'abord, et cela vous devez me l'accorder très-civilement, car c'est la mode que suivent les maris tendres, à avoir ma volonté en toutes choses et que cette volonté soit obéie et non pas discutée.

SIR MAURICE LACY.

Cela comprend tout en gros. Mais vos conditions particulières, milady ?

ANNE.

Lorsque je serai lady, et que vous aurez l'honneur d'être appelé mon époux, il me faut sur-le-champ mon page, mon huissier, ma dame de compagnie pour mes se-

crets, mon carrosse traîné par six juments de Flandre, mon cocher, mes grooms, un postillon et des gens de pied.

SIR MAURICE LACY.

Avez-vous encore autre chose à demander?

ANNE.

Oui, monsieur; mon docteur, des cuisiniers français et italiens, des musiciens, des chanteurs et un chapelain qui prêche à ma fantaisie; un ami à la cour pour me placer aux Masques, une loge particulière retenue aux pièces nouvelles pour moi et ma suite, un vêtement neuf et d'une mode qui n'ait pas encore été vue, afin d'attirer sur moi les yeux des élégants qui sont assis sur le théâtre; quelque grande dame déchue pour ma parasite, qui me flatte et raille les autres femmes; et c'est là que s'arrête mon ambition.

SIR MAURICE LACY.

Vos désirs sont modestes, je l'avoue.

ANNE.

Quand vous aurez souscrit à ces bagatelles, et si vous continuez à être un mari obéissant, dans toutes les occasions convenables, vous trouverez en moi une femme pleine d'indulgence.

Ces dames ont besoin d'une leçon, et la comédie la leur donne par l'intermédiaire du père de famille, qui, mécontent de l'insolence et des folles prodigalités de sa femme et de ses filles, fait semblant d'abandonner son commerce, de se retirer dans un couvent et d'ins-

ituer son frère héritier de toute sa fortune [1]. Ce frère, qui tient à l'argent et qui n'aime ni sa belle-sœur ni ses nièces, les réduit au train de vie le plus simple et leur adresse de dures vérités.

« Votre père, dit-il à sa belle-sœur, était un honnête fermier campagnard, l'excellent *Humble*, que ses voisins n'ont jamais appelé monsieur. Est-ce de lui que vient votre orgueil ? Mais passons là-dessus. Votre fortune ou plutôt votre industrie vous fit monter au rang de la femme d'un marchand. Il devint chevalier ; vous qui n'étiez qu'une simple mistress, vous fûtes ladyfiée. Vous portiez alors du satin, les jours de fête ; une chaîne d'or, une coiffe de velours, de riches garnitures et quelquefois un joli chapeau de petit-gris ; une épingle d'argent ayant pour tête une perle de trois pence. Vous étiez ainsi bien privilégiée, et cependant personne ne vous enviait ; car il est honorable pour la cité qu'il y ait une distinction entre la femme d'un patricien et celle d'un plébéien. — Mais, lorsque la cité de Londres vous parut méprisable, que le nom de *lady*

[1] Sir John Frugal se déguise de manière à n'être reconnu ni de son frère, ni de sa femme, ni de ses filles. Cela paraît bien invraisemblable. Mais les dramaturges anglais n'y regardaient pas de si près. Ils avaient trouvé dans les Nouvelles italiennes de nombreux exemples de travestissements, et ils se servaient de ce procédé, comme d'un moyen commode de piquer la curiosité. Shakspeare a déguisé, sans beaucoup de vraisemblance, un grand nombre de ses personnages, Viola, Imogène, le comte de Kent, Edgar de Glocester et d'autres encore.

Mayoress devint pour vous un objet de risée et que vous dédaignâtes les moyens par lesquels vous vous étiez élevée (la folie indulgente de mon frère vous laissait les rênes sur le cou); lorsque enfin rien ne put vous plaire que la pompe éclatante et l'élégance de la cour, quelle étrange, quelle monstrueuse métamorphose s'ensuivit! Aucun ouvrier anglais n'aurait pu plaire alors à votre fantaisie; vous ne parliez que de modes françaises et toscanes. Votre femme de chambre, cette entremetteuse de prodigalités, avait soin de murmurer à votre oreille, dans quelle toilette telle comtesse avait paru, au dernier Masque, et comment cela avait attiré sur elle les regards d'un jeune lord. Alors un huissier prit la place de votre premier apprenti, pour marcher devant vous. Alors, comme je l'ai dit, on mit de côté la coiffe vénérable. Vos cheveux empruntés, poudrés et bouclés, furent disposés, par l'art de votre coiffeur, en couronne attachée avec des diamants et les plus riches perles de l'Orient; les colliers qui ornaient votre cou furent de la même valeur. On n'eut plus que des rubans de Hongrie et des fraises espagnoles. On fêta de grands seigneurs et de grandes dames pour leur montrer des jupes brodées. On feignit d'être malade pour faire voir, avec envie, aux visiteurs, des peignoirs de quarante livres sterling; on porta avec ostentation de riches pantoufles et des rosettes qui coûtaient la subsistance d'une famille. Vous fûtes servie dans de la vaisselle plate; vous ne faisiez

plus un pas sans votre carrosse, et, en allant à l'église, non par dévotion, mais pour étaler votre pompe, votre orgueil était chatouillé, lorsque les mendiants criaient: Dieu sauve Votre Honneur! tandis que cette idolâtrie ne s'adressait qu'à une boîte peinte. »

L'épreuve n'est que provisoire. Après quelques jours de pénitence et de remords, ces dames retrouvent la fortune qu'on ne leur avait enlevée que pour les corriger. La comédie ne veut pas la mort des coupables; pourvu qu'elle les ramène au bien, elle est satisfaite de sa conclusion. Le caractère principal de la pièce, Luke, frère du marchand Frugal, rappelle ces êtres vicieux et extraordinaires dont Ben Jonson aime à tracer le portrait dans ses comédies. C'est un homme ruiné, que son frère a recueilli par charité, dans sa maison, et qui y vit de ses aumônes; maltraité par sa belle-sœur, méprisé par ses nièces, et, à leur exemple, par les valets, il nourrit en secret une haine violente contre son bienfaiteur, et il lui fait autant de mal qu'il le peut. Pendant qu'il professe tout haut une grande sévérité de principes, il encourage tout bas les apprentis de son frère à falsifier leurs comptes et à puiser à pleines mains dans la caisse du magasin. Il fait à sir J. Frugal de beaux discours sur la charité et sur l'humanité, afin de lui faire perdre l'argent qu'il pourrait exiger de ses débiteurs. C'est un tartufe qui n'a pas l'hypocrisie de la religion, mais celle de la vertu, et qui, au moment où il affecte les plus nobles senti-

ments, ne songe qu'à nuire. Son caractère habilement dissimulé, pendant la mauvaise fortune, se révèle, avec toute sa laideur, lorsqu'il croit n'avoir plus rien à ménager et que la libéralité de son frère l'a rendu riche. Le masque tombe, l'homme de bien disparaît. On voit à nu cette âme vile et vénale. Il fait arrêter sans pitié les débiteurs dont il avait plaidé la cause devant sir John Frugal, et qu'il vient d'abuser encore par de fausses protestations d'indulgence ; il livre à la justice les apprentis qu'il a lui-même engagés au vol; après avoir promis à sa belle-sœur et à ses nièces de les traiter mieux que ne le faisait son frère, il les dépouille de leurs vêtements et les habille comme des femmes de chambre.

Jusqu'ici, ce caractère, quoique peu ordinaire, est vraisemblable. Mais Massinger sort de la vérité, lorsqu'il veut accuser plus fortement encore les traits odieux de Luke, et qu'il lui attribue, outre la perversité qui fait commettre le mal, la passion et l'orgueil du crime. Il voit devant lui tous ceux qu'il a ruinés et plongés dans le désespoir ; il les voit agenouillés et suppliants ; il entend leurs sanglots. Rien ne l'émeut. Ce spectacle, au lieu de l'attendrir, le remplit d'une joie féroce et dénaturée : « Le vent du sud, dit-il, adoucira plutôt le marbre, et la pluie qu'il renferme dans ses flancs engloutira plutôt les Pyrénées que les génuflexions, les larmes et les gémissements n'arracheront de moi une marque de repentir. C'est ma

gloire qu'ils soient ainsi misérables et que leur misère soit mon œuvre. » Voilà où conduit l'athéisme, dit Massinger dans sa conclusion ; car il ramène toujours la morale de ses pièces à un point de vue religieux, et il ne noircit à plaisir les portraits de ses criminels que pour montrer jusqu'à quel degré l'homme s'abaisse, lorsqu'il n'est pas soutenu par une croyance.

VII

C'est aussi un athée que le principal personnage du *Nouveau moyen de payer de vieilles dettes*, la comédie la plus connue de Massinger[1]. Il se nomme Overreach, et il a amassé, par des moyens odieux, une immense fortune qu'il augmente sans cesse. Propriétaire d'un domaine qu'il a successivement agrandi, il a le talent de dépouiller, à son profit, tous ses voisins ; aucun sentiment de probité, aucune considération d'humanité ni de justice ne l'arrêtent quand il s'agit d'accroître son bien. Il ne croit qu'à la puissance de l'argent. Insolent avec les pauvres, dur pour tous, âpre au gain, il traite les petits propriétaires comme les

[1] On la jouait souvent à Londres au théâtre de Sadler's Wells, quand M. Pelps en était le directeur. L'auteur d'une histoire de la littérature anglaise publiée à Vienne, M. Gaetschenberger, qui consacre au théâtre le second volume de son ouvrage, a traduit en allemand et arrangé pour la scène le *Nouveau moyen de payer de vieilles dettes*.

banquiers avides et de mauvaise foi traitent de nos jours les petits capitalistes. Il n'est cependant point avare. L'avarice est le vice des esprits étroits. Le sien au contraire a de l'étendue et de la hardiesse. Il fait les affaires en grand, avec une ambition aussi haute et des projets aussi vastes que ceux d'un homme d'État. La prodigalité est quelquefois un moyen de réussir, d'éblouir une dupe et de faire un bénéfice considérable. Il sait, au besoin, ouvrir sa bourse aux riches, de même qu'il la ferme aux malheureux dont il n'a rien à attendre. Un jour il vendra la terre d'un paysan pour quelques pièces d'argent qui lui sont dues, et le lendemain il recevra, avec la magnificence d'un prince, un grand seigneur qu'il veut dépouiller.

Ce caractère odieux, mais puissant, est mis en relief par le poëte dans quelques scènes où il nous révèle la profondeur de ses combinaisons. Écoutons-le expliquer à son agent Marrall les moyens qu'il emploiera pour s'emparer d'un domaine enclavé dans le sien, et que le propriétaire ne consent pas à lui céder.

OVERREACH.

J'ai à ma dévotion le juge de paix ; pourvu qu'il serve mes projets, qu'il soit perdu ou damné, peu m'importe. L'amitié n'est qu'un mot.

MARRALL.

Vous êtes tout sagesse.

OVERREACH.

Je voudrais être sage, dans le sens positif. Car, quant à

l'autre sagesse qui nous prescrit de bien gouverner notre vie et d'être juste pour les autres comme pour nous-mêmes, je n'en fais pas plus de cas que d'un fétu.

MARRALL.

Avec votre permission, quel moyen emploierez-vous pour faire entrer dans votre domaine le manoir de votre voisin, maître Frugal? car on dit qu'il ne veut ni vendre, ni emprunter, ni échanger; et son bien, qui se trouve au milieu de vos grandes propriétés, y fait une vilaine tache.

OVERREACH.

J'y ai pensé, Marrall, et cela réussira. Il faut que tout le monde me vende et que je sois le seul acheteur.

MARRALL.

C'est en effet très-juste, monsieur.

OVERREACH.

Aussi vais-je acheter quelque cottage près de son manoir, et, quand ce sera fait, je ferai briser ses clôtures par mes hommes, je les enverrai courir à cheval sur les épis mûrs, brûler ses granges pendant la nuit, ou casser les pattes de ses chats. Ces dégâts entraîneront des poursuites, et ces poursuites des dépenses auxquelles mes épargnes peuvent suffire, mais qui le réduiront bientôt à la mendicité. Lorsque je l'aurai harcelé ainsi pendant deux ou trois ans, quoiqu'il ait plaidé *in formâ pauperis*, en dépit de toute son économie et de tous ses soins, il sera en retard pour payer.

MARRALL.

C'est le meilleur plan que j'aie jamais entendu. Je suis tenté de vous adorer...

OVERREACH.

Alors, avec la protection de mon homme de loi, je réclamerai quelque garantie. Le besoin le forcera d'invoquer un arbitrage; puis, s'il vend pour la moitié de la valeur, il aura de l'argent tout prêt et je serai possesseur de la terre.

La faiblesse d'Overreach, faiblesse commune aux bourgeois enrichis, c'est de vouloir s'allier à une famille noble et de marier sa fille unique, Marguerite, à un grand seigneur. Il a jeté ses vues sur lord Lovell, son voisin de campagne, et il espère bien le décider à cette union, par la perspective de sa fortune. Mais la perversité de ses sentiments lui fait traiter le mariage comme une affaire dans laquelle il ne doit être question ni d'amour, ni de sympathie, ni de scrupules inutiles. Il juge les hommes d'après lui, et il croit fermement qu'ils n'ont d'autre mobile que l'argent. Aussi, au lieu de circonvenir habilement son gendre futur, il va droit au but, sans circonlocutions; il lui propose sa fille de lui-même, et il énumère les avantages du marché, car c'en est un, sans se douter qu'il froisse à chaque instant la fierté et la délicatesse de son interlocuteur.

OVERREACH.

Venons à ce que je désire. Nous sommes seuls. Je ne viens pas vous offrir, avec ma fille, une certaine portion de mon bien, ce qui serait misérable et trivial. En un

mot, je déclare que tout ce qui m'appartient en terres et en baux, en argent monnayé ou en effets, elle vous l'apportera, mylord, avec elle-même; et aucun motif ne vous poussera, après cela, à trouver que je vis trop longtemps; car, chaque année, j'ajouterai quelque chose au capital qui continuera à vous appartenir.

LORD LOVELL.

Vous êtes un père tout à fait tendre

OVERREACH.

Vous aurez des raisons de penser que je le suis.

(Il montre à Lovell le domaine de lady Allworth.)

Cette résidence vous plaît-elle? Elle est bien boisée, bien arrosée, le sol fertile et riche; cela ne pourrait-il pas vous servir, pour changer, à recevoir vos amis, pendant un voyage d'été? qu'en pense mon noble lord?

LORD LOVELL.

L'air est salubre et le bâtiment bien construit, et celle qui en est propriétaire est digne du grand revenu de cette terre.

OVERREACH.

Elle! propriétaire! Cela peut être pour un temps. Mais que mylord dise seulement qu'il l'aime et voudrait l'avoir, je dis qu'avant longtemps il l'aura.

LORD LOVELL.

Impossible!

OVERREACH.

Vous concluez trop vite. Vous ne me connaissez pas, non plus que les manœuvres que j'emploie. Ce ne sont pas seulement les biens de lady Allworth qui seront à moi, mais indiquez-moi quelque autre domaine dans le comté; quel qu'en soit le propriétaire, dites-moi qu'il vous con-

vient, qu'il est utile à Votre Seigneurie, et je dirai encore une fois tout haut qu'il est à vous.

LORD LOVELL.

Je n'appellerai pas mon bien ce qui est extorqué par des moyens injustes et cruels. Ma réputation et mon crédit me sont trop chers pour que je m'expose à être ainsi censuré par la voix publique.

OVERREACH.

Vous ne courez aucun danger, mylord. Votre réputation restera aussi pure, dans l'opinion de tous les honnêtes gens, que maintenant; et mes actions, quoique condamnées comme mauvaises, ne feront rejaillir aucun blâme sur vous. Car, quoique je méprise, pour mon compte, le bruit public, comme un simple son en l'air, je serai si délicat sur ce qui vous concerne, sur tout ce qui touche à l'honneur, que ni la blancheur immaculée de votre renommée, ni votre incontestable intégrité ne recevront jamais la moindre atteinte ou la moindre souillure qui puisse diminuer votre innocence et votre candeur. Toute mon ambition est d'avoir une fille *très-honorable ;* elle peut le devenir par vous, mylord. Et pourvu que je vive assez pour faire danser sur mes genoux un jeune comte Lovell qu'elle vous donnera, ce sera le *nec plus ultrà* de mes plus orgueilleuses espérances. Quant aux biens et aux rentes annuelles nécessaires pour vous maintenir dans la situation que votre noble naissance et l'état présent des choses exigent, c'est un fardeau dont je déchargerai vos épaules pour le prendre entièrement sur les miennes. Car, lors même que je ruinerais le pays pour satisfaire à vos dissipations désordonnées, le besoin, ce fléau des prodigues, ne vous atteindra jamais.

LORD LOVELL.

N'êtes-vous pas effrayé par les imprécations et les malédictions des familles entières que vos sinistres manœuvres ont rendues misérables ?

OVERREACH.

Lorsqu'ils m'appellent concussionnaire, tyran, cormoran ; lorsqu'ils disent que j'empiète sur les droits de mes voisins pauvres ou que je suis un grand accapareur, pour mon usage personnel, du bien public ; ou, lorsque mes oreilles sont percées par les cris des veuves, lorsque les orphelins dépouillés baignent de leurs larmes le seuil de ma porte, je n'ai qu'à penser à ce que c'est que d'avoir une fille qu'on appellera *très-honorable ;* et c'est un charme tout-puissant pour me rendre insensible au remords, à la pitié ou au moindre aiguillon de la conscience.

LORD LOVELL.

J'admire la dureté de votre caractère.

OVERREACH.

C'est pour vous, mylord, et pour ma fille que je suis de marbre ; et mieux encore, si vous voulez connaître mon caractère en peu de mots, je trouve plus de véritable plaisir à arriver à la fortune par ces chemins ténébreux et tortueux que vous n'en trouverez jamais à dépenser ce que mon industrie a amassé.

Si la scélératesse d'Overreach nous surprend, le cynisme avec lequel il en parle nous étonne davantage encore. On comprend que de tels sentiments existent ; on sait même qu'ils ont existé et que quelques hommes

ont la passion du mal, comme d'autres ont celle du bien; mais on a peine à croire que les natures perverses ne prennent pas plus de précautions pour se déguiser, comme si elles n'avaient aucun soupçon de l'horreur qu'elles inspirent. Ce trait de mœurs, s'il n'est pas tout à fait invraisemblable, ne s'explique que par un profond endurcissement. Celui qui n'a plus le sens moral en vient quelquefois à ne plus le supposer chez les autres. D'ailleurs, la prospérité, l'orgueil des longs succès enivrent le coupable et lui font croire que le monde permet tout à la fortune, de quelque façon qu'elle soit acquise. Overreach se sent assez fort pour ne rien cacher de ce qu'il pense; il ne se soucie ni de l'opinion ni de l'apparence; il n'y a pour lui de réel que le fait. Il est riche; c'est là, à ses yeux, une réponse victorieuse à tous les reproches. Par ce seul mot, il a la prétention de fermer la bouche au vulgaire. C'est avec cette confiance en lui-même et cette audace qu'il explique à son neveu Wellborn (bien né) les revirements de sa conduite à son égard. Ce neveu, jeune et dissipateur, a été ruiné par Overreach, qui a entretenu sa prodigalité, en lui prêtant de l'argent à un taux usuraire et sur hypothèque; puis, quand l'habile traitant l'a eu dépouillé de tout ce qu'il possédait, il l'a chassé de sa maison. Mais Wellborn semble près de sortir de sa misère. Une riche veuve le traite avec bonté et on dit qu'il l'épousera. Aussitôt Overreach fait volte-face; il n'eût pas prêté un denier à son neveu

pauvre; il court à lui, dans sa nouvelle fortune; il lui offre de l'or, des vêtements, du crédit et lui fait une profession de foi explicite.

OVERREACH.

Vous vous étonnez peut-être, mon neveu, qu'après une si longue inimitié entre nous je puisse désirer votre amitié.

WELLBORN.

C'est vrai, monsieur, c'est étrange pour moi.

OVERREACH.

Mais je vous ferai voir qu'il n'y a pas de quoi vous étonner, et ce qui est mieux encore, je vous découvrirai mes sentiments.. Nous autres, hommes positifs, lorsque nous voyons nos amis et nos parents coulés à fond, sans qu'il leur reste aucun espoir, nous ne leur tendons pas la main pour les relever, mais nous posons plutôt nos pieds sur leurs têtes pour les plonger jusqu'au fond de l'abîme; c'est, je dois en convenir, ce que j'ai fait avec vous. Mais maintenant que je vous vois en train de vous relever, je puis et je veux vous aider.

Overreach doit être puni. Ainsi le veut la loi morale à laquelle ne dérogent jamais les vieux dramaturges anglais. Il l'est à la fois par son neveu et par sa fille. Les gens les plus habiles peuvent tomber dans le piége qu'eux-mêmes ont tendu. Un jeune homme et une enfant déconcertent cette perspicacité et cette adresse dont le traitant est si fier. Wellborn le trompe en met-

tant dans ses intérêts lady Allworth, une riche veuve, dont il a jadis sauvé le mari; il demande à celle-ci quelques démonstrations extérieures d'amitié, par exemple, la faveur de dîner avec elle et de paraître en public, à ses côtés. Il n'en a pas fallu davantage, il le savait, pour faire travailler l'esprit d'Overreach. Celui-ci, en homme fin, croit avoir deviné, avant tout le monde, ce qui se prépare et va au-devant de la fortune renaissante de son neveu. Avec l'argent que lui prête son oncle, Wellborn retrouve ses amis et son crédit; il prend à son service Marrall, mécontent du despotisme d'Overreach et, grâce à lui, il recouvre sa fortune. Les biens magnifiques que possédait le neveu sont passés entre les mains de l'oncle, pour une faible somme d'argent comptant qui ne représentait pas le sixième de leur valeur. Le marché est stipulé par un contrat que Marrall se procure et dont il fait disparaître, au moyen d'un procédé chimique, la signature de Wellborn. C'est comme si l'acte avait été détruit, et le neveu rentre de plein droit dans la possession de ce qui lui avait été volé. Voilà le premier châtiment de l'homme avide et cruel.

Le second lui vient de sa fille, qu'il voulait marier, sans consulter son goût, à lord Lovell, tandis qu'elle aime en secret le jeune page Allworth dont elle est aimée. Lovell, que son entretien avec Overreach a révolté, et qui n'est pas fâché de punir un tel scélérat, favorise l'amour des jeunes gens et les aide à s'unir.

Il feint de charger le page de ses messages amoureux pour Marguerite; il écrit à celle-ci pour lui proposer de l'épouser secrètement, pendant la nuit, et il recommande aux deux amants de se laisser surprendre par le père, au moment où la lettre arrivera. Overreach désire si vivement l'union de sa fille et de lord Lovell, qu'il répond avec empressement à cette ouverture, qu'il reproche à Marguerite de n'être point assez empressée, et qu'il passe lui-même, pour la marier, pardessus tous les usages, toutes les convenances et les plus simples règles de la prudence. C'est une scène de haute comédie que celle où ce grand trompeur est trompé par deux enfants.

MARGUERITE (une lettre à la main et d'un ton animé).

Je rends à mylord tous les devoirs qui sont dus à son rang et, lorsqu'il m'adressera une demande, dans des termes qui n'enlèvent rien à l'honneur, je l'écouterai avec plaisir. Mais, d'une manière si absolue et en maître, fixer un rendez-vous, sans m'en prévenir, retenir un prêtre pour serrer un nœud que la mort seule pourra dénouer, c'est, de la part de Sa Seigneurie, une audace qui sera déçue.

TOM ALLWORTH.

J'ai de meilleures espérances, aimable dame.

MARGUERITE.

Espérez, monsieur, ce qu'il vous plaira. Pour moi, je dois suivre un chemin sûr et certain; j'ai un père et, sans son consentement, lors même que tous les lords du pays

s'agenouilleraient pour me demander mes faveurs, je ne puis rien accorder.

OVERREACH (qui est entré, pendant que Marguerite parlait, et qui a entendu ses dernières paroles.)

J'aime cette obéissance. Mais ce que mylord dit doit être accepté et embrassé. Cher monsieur Allworth, vous montrez que vous êtes un sincère et fidèle serviteur de votre bon maître ; il possède en vous un joyau. Comment ! vous froncez le sourcil, Marguerite ? Est-ce avec ce regard qu'on doit accueillir un message de mylord ?

(Montrant la lettre.)

Qu'est-ce là ? donnez-le-moi.

MARGUERITE.

Un morceau de papier insolent, comme ce qui y est écrit.

OVERREACH (lisant la lettre).

« Belle maîtresse, apprenez de votre serviteur que toutes les joies que nous pouvons espérer, si elles sont différées, se réduisent à rien. Aussi, dès cet instant et seule, venez trouver un époux qui sera heureux de déposer à vos pieds ses honneurs et qui vous les offrira avec beaucoup de plaisir, lorsque l'Église aura perçu ses droits. »

Est-ce là cet insolent morceau de papier ? Sotte ! Voulez-vous l'être encore ? Qu'est-ce que Son Honneur pourrait écrire de plus pour vous satisfaire ? Y a-t-il quelque chose que vous puissiez désirer, après ces deux offres qu'on vous fait déjà ? d'abord le mariage, puis après, un plaisir légitime. Que voudriez-vous de plus ?

MARGUERITE.

Eh bien ! monsieur, je voudrais être mariée comme votre fille, et non pas entraînée précipitamment, la

nuit, sans aucune cérémonie, je ne sais où, sans qu'aucun ami soit invité pour honorer la solennité.

TOM ALLWORTH.

S'il plaît à Votre Honneur, car je dois vous instruire avant demain, mylord désire ce secret, parce que ses honorables parents sont loin d'ici, et que son désir de voir son mariage terminé ne lui permet pas de supporter un délai assez long pour attendre leur arrivée; mais il est résolu à celébrer son mariage à la cour, avec toute la pompe nécessaire, avec courses de bague, pièces, masques et joutes, lorsqu'il aura conduit Votre Honneur à Londres.

OVERREACH.

Il vous dit la vérité. C'est la mode, je le sais.

MARGUERITE.

Je serais satisfaite, si vous étiez seulement auprès de moi, pour remplir le rôle d'un père et me conduire à l'église.

OVERREACH.

Pourvu que mylord vous ait, qu'importe qui vous conduise? Puisque mylord a le projet d'être seul avec vous, je ne le contrarierai pas. Je ne sais pas, monsieur Allworth, si la poche de mylord est bien garnie. Voici une bourse d'or; cela servira aux dépenses de cette nuit. Demain, je lui fournirai tout l'argent qu'il voudra. En même temps, servez-vous de mon anneau auprès de mon chapelain.

MARGUERITE.

Avec votre permission, quelle garantie est-ce que votre anneau? Il peut supposer que je m'en suis emparée de vingt manières, sans que vous le sachiez. Et alors, un re-

fus serait une telle tache pour moi... Si cela vous plaisait, monsieur, votre présence vaudrait mieux.

OVERREACH.

Toujours récalcitrante ! Je répète que je ne veux pas contrarier mylord. Mais je vous empêcherai, vous aussi, de le faire. Du papier et de l'encre, ici !

TOM ALLWORTH.

Je puis vous offrir...

OVERREACH.

Merci ! j'ai de quoi écrire maintenant.

(Il écrit.)

TOM ALLWORTH.

Vous pouvez, s'il vous plaît, ne pas mettre le nom de mylord, par la raison qu'il vient déguisé, et écrire seulement de la marier à ce gentilhomme.

OVERREACH.

Bien avisé ! c'est fait. Partez !

(Marguerite s'agenouille.)

Ma bénédiction, ma fille? tu l'as. — Pas de réplique, et pars[1] !

[1] Les comédies de Massinger dont je n'ai point parlé, parce qu'entre ses œuvres il fallait faire un choix, sont : *Le parlement d'amour*, pièce qui ne nous est parvenue que mutilée et dont la scène se passe à Paris, au temps de Charles VIII. (Il y a là un pari suivi d'une substitution de personne, qu'Alexandre Dumas a retrouvé dans *Mademoiselle de Belle-Isle*, et un stratagème repris par Balzac dans la *Physiologie du Mariage*. Nil sub sole novi) ; *La fille d'honneur*, dans le sens où l'on dit un homme d'honneur, comédie italienne dont l'héroïne est intéressante et le dénoûment d'un grand effet ; *Le tuteur*, que Massinger aurait dû intituler le corrupteur, pièce d'une incroyable obscénité, où figurent quatre femmes, dont pas une n'est honnête, où une mère donne des leçons de corruption à sa fille et un tuteur à sa

La situation est plaisante et digne de Molière. La fille se fait prier pour faire ce qu'elle désire le plus, et le père se fâche pour lui faire faire ce qu'il désire le moins.

Mais, après une scène si piquante et si naturelle, Massinger tombe dans l'exagération, qui est la conclusion inévitable de ses compositions. La colère qu'éprouve Overreach, lorsqu'il découvre qu'il a été doublement trompé, dépasse toute vraisemblance. Ce n'est pas l'emportement d'un homme, mais la fureur aveugle d'un animal. Il mord la terre, il écume et, les yeux hagards, les vêtements en désordre, il fuit les ombres de ses victimes dont son cerveau troublé lui présente les images. Le poëte cède encore ici à ce besoin de frapper les yeux et de matérialiser la pensée, qui lui a déjà fait écrire plusieurs scènes choquantes. Il semble croire que le dénoûment de ses œuvres ne serait pas assez clair, s'il n'était pas visible, et que la leçon qu'il veut en tirer échapperait au public, s'il ne la présentait pas sous la forme d'un spectacle.

pupille ; *Une vraie femme,* c'est-à-dire une femme mobile, qui commence par détester un homme et qui finit par l'aimer ; *L'amant timide*, qui pourrait s'intituler aussi l'amant travesti, car toute l'intrigue roule sur le travestissement d'un prince de Milan ; enfin *La vieille loi*, qu'on attribue à Massinger, mais qui ne doit pas être de lui, si elle a été jouée, comme on le dit, en 1599, année où il n'avait que quinze ans.

VIII

D'ailleurs, nous l'avons dit, sous la politesse acquise du style de Massinger se retrouve, par moments, une violence qui vient de la race et de l'éducation première. Malgré ses instincts littéraires et son goût pour l'élégance, il y a en lui toute la rudesse native de l'Anglo-Saxon né dans le peuple. Il aime les délicatesses du langage, parce qu'il a l'esprit cultivé et qu'il vit à une époque de culture intellectuelle; mais, par tempérament, il aime aussi les effets violents, les peintures brutales, les caractères entiers et excessifs, qui poussent à l'extrême, comme beaucoup de ceux qui l'entourent, toutes les qualités bonnes ou mauvaises de leur nature. Il ne craint pas d'accuser les traits de ses personnages, il exagère même quelquefois leur laideur, au point d'en faire des monstres. Les monstres sont énergiques; c'en est assez pour qu'ils lui plaisent. Sa principale création comique, son Overreach, a des proportions monstrueuses. Chez ce riche au cœur dur, tout est exceptionnel, son avidité, son ambition, son audace, son intelligence du mal et ses moyens de nuire. La scène où il est puni complète, par des teintes d'une effrayante énergie, un portrait déjà chargé des couleurs les plus sombres.

Par ce côté de son talent, Massinger se rapproche de Ben Jonson, qui lui a donné l'exemple de mettre

sur la scène des types étranges, invraisemblables à force d'audace, mais puissants et originaux. Son Overreach a le génie de la spoliation, comme Subtle et Volpone avaient celui de la fourberie. Lui aussi, il vise quelquefois à produire de l'effet plus par la singularité et par la nouveauté de ses conceptions que par leur vérité. Chez lui, néanmoins, ce n'est pas, comme chez son prédécesseur, le résultat d'un parti pris de sortir de la nature; c'est un excès de force qui cherche une occasion de se dépenser et qui, l'ayant trouvée, se dépense.

On pourrait signaler un autre point de ressemblance très-important entre Massinger et Jonson, et en conclure, avec une grande apparence de raison, que, malgré ses tendances romantiques, le chef de la nouvelle école inclinait vers quelques-unes des opinions des classiques. Pour tout ce qui concernait le fond même du drame, pour l'étendue des plans, la multiplicité des personnages, les changements de lieux, l'abondance des péripéties et la liberté illimitée de disposer du temps et de l'espace, il suivait les traditions de Shakspeare, renouvelées et rajeunies encore par l'éclatant succès de Beaumont et de Fletcher. Il voyait les romantiques dominer l'opinion par le prestige de la gloire, par vingt ans de triomphes, par l'incontestable supériorité de leurs œuvres, et il se serait bien gardé de les combattre. Cependant il s'éloignait d'eux en un point pour se rapprocher de Ben Jonson. Jonson avait toujours soutenu, et cela avait été une des principales causes de son insuccès dans

la tragédie, que la langue du drame ne devait pas être celle de la poésie pure, qu'elle ne devait pas se confondre avec la langue lyrique ni admettre, comme celle-ci, tous les élans et toutes les audaces de l'imagination. Il voulait qu'elle fût plus retenue, plus oratoire, plus voisine de la prose, et il avait appliqué ce principe dans son *Catilina* et dans son *Séjan*, sans réussir à le faire accepter par le public. Massinger y revient de lui-même, à une époque plus favorable, au moment où on se préoccupe davantage des questions d'art; il le maintient sur la scène et il le transmet à ses successeurs, comme une loi nouvelle de l'art dramatique, en ayant soin de lui ôter ce qu'il a de trop exclusif et en n'interdisant la poésie qu'aux personnages prosaïques.

Avant lui, chez presque tous les dramaturges, le lyrisme déborde, dans la tragédie et dans la comédie, et remplit indifféremment les entretiens de tous ceux qui entrent en scène, quels que soient leur rang, leur éducation et leurs sentiments. Il y a des pièces où tout le monde parle d'une manière poétique, même les valets. Massinger, au contraire, observe en général les différences que doivent apporter dans le ton des personnes l'âge, les idées dominantes et les distinctions sociales. C'est là un des caractères du *Nouveau moyen de payer de vieilles dettes*. Chacun y parle le langage qui convient le mieux à son rôle. Les femmes mûres et les hommes sérieux n'y font point de dithyrambes. Overreach a le verbe dur, sec et tranchant d'un homme

d'affaires qui ne sort jamais de la prose. Marguerite et le page emploient seuls le vocabulaire poétique et fleuri de l'amour. La grâce ornée de leur style contraste habilement avec la rudesse ou la simplicité de la langue de leurs interlocuteurs.

Cette science des détails et ces précautions ingénieuses annoncent, malgré l'audace et l'éclat de quelques conceptions de Massinger, que les préoccupations littéraires remplacent déjà chez les écrivains l'essor libre et hardi de l'imagination. Avec lui le règne des génies originaux cesse et celui des esprits cultivés commence. Il conserve néanmoins assez des grandes traditions et de la séve puissante des premiers, pour mériter le titre de chef d'école et pour être placé, au-dessous de Shakspeare, à côté de Marlowe, de Ben Jonson, de Beaumont et de Fletcher, parmi les grands dramaturges du seizième et du dix-septième siècle. Comme eux, il a laissé sa trace, une trace glorieuse, dans le théâtre anglais, et tous ceux qui lui succèdent procèdent de lui.

CHAPITRE XI

Les derniers des vieux dramaturges. — Les drames de Ford. — Mélange d'élégance et de bizarrerie. — L'inceste sur la scène. — *Perkin Warbeck.* — *Le cœur brisé.* — Un fils adoptif et un domestique de Ben Jonson au théâtre. — Cartwright. — Robert Cox. — Lewis Machin. — Cyril Tourneur. — Dramaturges parlementaires et dramaturges royalistes. — Shirley.

I

Ford, né en 1586, deux ans après Massinger, subit son influence au moins autant que celle de Shakspeare, dont il cherche à imiter les dernières œuvres. Ce nouveau venu, avocat du barreau de Londres, poëte à ses heures, ayant le goût et la vocation du théâtre, ne se jette pas dans la carrière dramatique avec l'impétuosité d'un homme qui en attend sa fortune ou sa gloire. Il fait d'abord des vers pendant sa jeunesse, il obtient, par des poésies détachées, quelque célébrité; puis, il s'associe avec quelques-uns de ces dramaturges qui roulent toujours dans leur tête plusieurs projets de pièces, comme Dekker et Rowley; il les paye peut-être pour obtenir leur collaboration; en tout cas, il étudie leurs procédés, il se sert de leur expérience, il la complète par ses observations person-

nelles, par l'étude de ceux qui ont écrit avant lui pour la scène, et ce n'est qu'en 1629, à l'âge de quarante-trois ans, qu'il se décide à faire jouer un drame en son propre nom.

Il n'y a rien là qui sente l'emportement du génie. C'est, au contraire, une conduite calculée, habile, et qui caractérise parfaitement la nouvelle génération dramatique dont Massinger est le chef. En réalité, Ford n'obéit pas, quand il prend la plume, à une impulsion irrésistible, comme Shakspeare, Beaumont et Flechter; il n'entend pas au dedans de lui-même une voix impérieuse qui lui crie d'écrire, il ne sent pas en lui le feu sacré, comme la race puissante qui le précède. Il se possède à merveille, il ne se laisse pas surprendre par l'enthousiasme poétique, et, quelque preuve de force ou de sensibilité qu'il nous donne par occasion, il reste maître de lui-même en face des sujets les plus émouvants. Il faut se le représenter moins comme un dramaturge que comme un homme du monde qui fait des pièces. Instruit, familier avec les poëtes de l'antiquité, venu à une époque où l'art se substitue peu à peu à l'inspiration libre, il n'a pas le style franc et hardi des contemporains immédiats de Shakspeare. La recherche de l'élégance, l'emploi de périphrases harmonieuses, qui contrastent avec la crudité des vieux auteurs, sont les traits dominants de la langue qu'il parle, et nous apprennent qu'il appartient à la troisième génération des écrivains drama-

tiques anglais. Il fait un grand emploi de la rhétorique, aussi bien que Massinger. Il calcule l'effet de ses paroles, et il raffine souvent les sentiments qu'il décrit.

Mais le désir qu'il a d'être habile, et la science qu'il doit à l'étude des œuvres de ses nombreux prédécesseurs nuisent plus à son talent qu'ils ne l'élèvent. Il connaît tous les sujets qui ont été traités avant lui, il a peur de les remanier après tant d'autres; il ne veut pas recommencer les éternelles peintures de l'amour, de l'amitié, de la haine, de la grandeur d'âme et du patriotisme que les vieux dramaturges ont épuisées, et le besoin de la nouveauté le conduit à mettre sous les yeux du public des situations extraordinaires et des passions invraisemblables. Presque aucune de ses conceptions n'est naturelle, parce qu'il croit que tout ce qui est naturel a déjà été dit, que les spectateurs sont blasés sur les sentiments simples, et qu'il ne reste plus qu'un moyen de les émouvoir, c'est de les étonner. Ce faux raisonnement nous explique pourquoi Ford pousse si loin, dans ses pièces, l'horreur tragique.

Il choisit les sujets horribles, non par goût et par tempérament, comme Webster, mais de sang-froid, de propos délibéré, avec l'intention d'en tirer des effets qu'il n'obtiendrait pas par des moyens ordinaires.

Peut-être aussi sa profession d'avocat lui faisait-elle connaître les détails de certains crimes contre nature, qui lui paraissaient essentiellement dramatiques, qu'il avait vus produire une grande impression sur les juges

ou sur les témoins, et dont il voulait tirer parti pour le théâtre. Il se passe quelquefois dans la réalité, on retrouverait au besoin, dans les recueils de procès célèbres, des drames plus odieux que ceux que l'imagination conçoit.

En tout cas, je ne connais rien d'aussi monstrueux que le sujet du principal drame de Ford, *Giovanni et Annabella*, dont le titre réel (*'tis pity she's a whore*) ne peut guère se traduire en français. Qu'on imagine un jeune homme qui aime sa sœur, qui le lui dit à elle-même, sur la scène, au premier acte, qui reçoit d'elle un aveu semblable, et qui reparaît avec elle au commencement du second acte, en plaisantant sur sa virginité, qu'elle vient de perdre. Le reste est digne de ce début. Annabella, la jeune fille, se repent de son crime en se voyant grosse ; un moine auquel elle confie sa situation, et dont le caractère rappelle celui de frère Laurent, dans *Roméo et Juliette*, lui conseille de se marier pour cacher son déshonneur, et lui fait épouser un riche gentilhomme de Parme. Le mari découvre bientôt qu'il a été trompé, il apprend quel est l'amant de sa femme, il veut se venger, et il invite toute la famille d'Annabella à un banquet où il doit le faire massacrer par des *bravi*. Mais le frère incestueux, Giovanni, qui a été averti, le prévient, tue sa sœur, entre dans la salle du festin en portant son cœur au bout d'un poignard, déclare publiquement qu'elle a été sa maîtresse, fait mourir son père de honte par cette

confession, frappe d'un coup d'épée le mari, et tombe lui-même sous les coups d'une troupe d'assassins.

N'est-ce pas acheter le pathétique bien cher que de le faire sortir de cette série d'horreurs? Mais si Ford a voulu porter à l'extrême la violence de la passion et celle du remords, on ne peut nier qu'il n'y ait réussi. Au milieu de leurs crimes, les caractères du frère et de la sœur ont une vigueur, et quelquefois une grandeur qui étonnent. Tout en les faisant très-coupables, il ne craint pas de les rendre très-attachants, ce que n'auraient jamais fait ni Shakspeare ni Fletcher, et ce qui indique que les dramaturges de la troisième génération s'éloignent du point de vue moral, qui avait tant de prix aux yeux de leurs prédécesseurs. Il leur attribue, dans leur dépravation, une sorte d'héroïsme qui les relève et qui les place au-dessus des honnêtes gens de la pièce. Il donne, par exemple, à Annabella, contrairement au principe moral, une grande supériorité sur le mari qu'elle vient de tromper, dans la scène où celui-ci exige d'elle le nom de son amant, et où elle refuse énergiquement de le faire connaître. — Veux-tu avouer? et j'épargnerai ta vie, lui dit Soranzo. — Ma vie! répond-elle, je ne veux pas acheter ma vie si cher. — Et elle se laisse injurier, frapper et traîner par les cheveux à travers la chambre sans faiblir. Son frère aussi sait braver la mort pour elle, et quoiqu'il le dise avec trop d'emphase, il n'en montre pas moins un grand courage. Le moine, son confident, l'engage à

ne pas aller au banquet que lui offre son beau-frère, en le prévenant que ce banquet est un guet-apens où il sera assassiné. — « Ne pas y aller! lui répond Giovanni. Quand la mort y serait avec des armées de dangers brûlants, comme les étoiles flamboyantes, j'irais. Ne pas y aller! ah! si, et je suis résolu à entrer dans le meurtre aussi profondément qu'eux tous. » — Le poëte a eu certainement l'intention de grandir les deux coupables et d'attendrir les spectateurs sur leur sort, quand il les a réunis dans une dernière scène, où tous deux expriment les sentiments les plus pathétiques, où la sœur, humiliée et repentante, sachant d'ailleurs qu'elle va mourir, supplie son frère, qu'elle croit aussi menacé d'une mort prochaine, de se réconcilier avec Dieu avant l'arrivée des meurtriers, et où le frère, qui la tuera tout à l'heure, lui fait des adieux pleins de larmes.

Je traduis la fin de ce dialogue. Il suffira pour faire connaître ce qu'il y a de meilleur dans Ford. C'est la plus tragique de ses conceptions. Ce serait même une conception admirable, s'il n'y avait là deux signes de décadence manifestes, le désir de poétiser le crime pour rajeunir les effets dramatiques, et l'emploi des moyens les plus bizarres pour amener l'émotion.

GIOVANNI.

Regardez, que voyez-vous dans mes yeux?

ANNABELLA.

Il me semble que vous pleurez.

GIOVANNI.

Oui, je pleure. Ce sont là les larmes funéraires versées sur votre tombeau. Ce sont celles qui sillonnaient mes joues, lorsque j'ai aimé pour la première fois et que je ne savais comment faire ma cour. Belle Annabella, si je répétais l'histoire de ma vie, nous perdrions notre temps. Je prends à témoin tous les esprits de l'air et tous les autres esprits qui existent, que, nuit et jour, matin et soir, le tribut que mon cœur a payé à l'amour sacré d'Annabella a été ces larmes qui sont maintenant ses pleureuses. Jamais jusqu'ici la nature n'a fait de son mieux pour montrer au monde une beauté incomparable, sans qu'aussitôt, à peine vue, la destinée jalouse ne la réclamât de nouveau. Priez, Annabella, priez! Puisque nous devons nous séparer, allez, avec votre âme pure, remplir un trône d'innocence et de sainteté dans le ciel! Priez, priez, ma sœur!

ANNABELLA.

Maintenant je vois votre but... O anges bénis, protégez-moi!

GIOVANNI.

C'est aussi ce que je dis. Embrassez-moi. Si jamais les temps à venir entendent parler de nos affections si sérieusement unies, quoique peut-être les lois de la conscience et de l'usage public puissent nous blâmer justement, cependant, quand on connaîtra seulement notre amour, cet amour chassera la sévérité qui aurait fait prendre en horreur d'autres incestes. — Donnez-moi votre main. Comme la vie coule doucement dans ces veines bien colorées! Comme ces mains promettent pour toujours la santé! Mais je

querellerai la nature pour cette trompeuse flatterie. — Embrassez-moi de nouveau, et pardonnez-moi !

L'apologie de l'inceste est ici essayée avec une absence de pudeur et de sentiment moral qui auraient révolté la conscience de Shakspeare. Le représentant de la religion dans la pièce, le moine, a beau faire une peinture effrayante de l'enfer, beaucoup de spectateurs devaient être tentés d'y aller, dans la compagnie d'une jeune fille aussi séduisante qu'Annabella et d'un jeune homme aussi chevaleresque que Giovanni. On n'a pas de peine à comprendre, après de telles pièces, pourquoi les puritains ont fait fermer les théâtres.

Au-dessus de *Giovanni et Annabella*, M. Bodenstedt, qui a traduit en vers allemands les plus belles scènes de Ford[1], place la tragédie historique de *Perkin Warbeck*, qu'un erevue anglaise comparait en 1812 aux drames historiques de Shakspeare. J'avoue que je n'y trouve presque rien de remarquable, sauf l'agrément du style et la précaution que prend le poëte, par un scrupule rare de son temps et plus étonnant chez lui que chez d'autres, de ne pas verser le sang sur la scène.

Perkin Warbeck serait même une des pièces les plus froides du théâtre anglais, si Ford n'y avait introduit un touchant caractère, celui de Catherine Gordon,

[1] *Shakspeare's Zeitgenossen und ihre Werke.* T. II, Berlin, 1860.

fille d'un grand seigneur d'Écosse qui, mariée malgré son père à l'imposteur Perkin, lui reste fidèle dans la mauvaise fortune, veut partager son humiliation et sa captivité, et, devant toute la cour d'Angleterre, proclame qu'elle est sa femme, au moment où sa tête va tomber.

Dans le *Cœur brisé*[1], très-admiré aussi par M. Bodenstedt et avant lui par Tieck, Ford cherche à représenter la grandeur d'âme sous des couleurs plus fortes

[1] Dans l'édition que M. Hartley Coleridge a donnée de Ford en 1851, édition où il a réuni ses œuvres à celles de Massinger, il a publié, outre *Giovanni et Annabella, Perkin Warbek* et *le Cœur brisé*, d'autres tragédies et un certain nombre de comédies que Ford a composées seul ou avec des collaborateurs. Ce sont, parmi les tragédies : *Le sacrifice de l'Amour*, histoire de Carafa, duc de Padoue, qui tue sa femme par jalousie, et qui ensuite, la croyant innocente, se tue lui-même (c'est là qu'il y a une scène fort plaisante, mais fort libre, où un personnage est obsédé, comme don Juan, par trois femmes qu'il a séduites) ; *La Sorcière d'Edmonton*, à laquelle ont travaillé avec Ford, Rowley et Dekker, œuvre très-inégale, qui renferme quelques scènes intéressantes, entre autres, le dialogue de la sorcière et du juge de paix et les adieux de la sorcière à la foule. Il n'y a presque aucun éloge à faire des comédies de Ford, telles que *la Mélancolie des amants*, dont la scène se passe à Chypre et qui se termine par un triple mariage ; *Les Fantaisies* ou *Belle* et *Chaste*, histoire bizarre d'un marquis de Sienne qui fait élever ses trois nièces dans la solitude et qui, par cette précaution, les compromet au point de les faire passer pour ses maîtresses ; *L'Epreuve*, ou plutôt le *Jugement de l'épouse* (the lady's trial); espèce d'imbroglio où trois intrigues se croisent. *Le Favori du Soleil* (the sun's darling), masque moral, composé en 1638, par Ford et Dekker, élégamment versifié et écrit avec grâce, n'est au fond qu'une fade allégorie des saisons.

qu'aucun écrivain dramatique des générations précédentes, et il imagine une fable étrange qu'il place à Sparte dans la patrie des grands courages. L'héroïne est une femme, et la pièce n'est composée que pour amener une dernière scène dans laquelle cette Lacédémonienne nous donne un curieux exemple de fermeté. Elle danse à une noce, lorsqu'on vient lui annoncer que son père est mort; elle ne répond pas un mot au messager qui lui apporte cette nouvelle, et elle continue à danser.

Un instant après, on lui dit que sa meilleure amie et sa future belle-sœur vient de rendre le dernier soupir. Même jeu. Enfin elle apprend que son fiancé a été assassiné; elle ne manifeste aucune émotion et n'interrompt point sa danse. Elle ne s'arrête qu'au moment où elle a terminé la figure qu'elle avait commencée. Elle demande alors, d'un ton froid, quelques explications.

Il me semble, dit-elle, que j'ai entendu de vagues rumeurs de mort, et, quand elle a appris les détails qu'on lui donne, elle clôt l'entretien par ces mots qui cherchent à reproduire la concision héroïque du langage spartiate : « S'ils n'étaient pas morts maintenant, nécessairement ils auraient payé, un jour ou l'autre, la dette de la nature. »

Mais l'héroïne a le cœur moins dur qu'on ne le croit au premier abord, et le poëte nous ménageait une surprise. Elle a maîtrisé son émotion, pour faire preuve de

courage, mais l'effort qu'elle a fait sur elle-même, afin de ne rien laisser voir de ce qu'elle éprouvait, la tue. Pendant que le peuple l'admire et la loue publiquement d'avoir si bien supporté un triple malheur, elle s'affaisse sur elle-même, et elle meurt en disant : « Chers seigneurs, j'ai trompé vos yeux par une pose antique, lorsque après des nouvelles de mort reçues coup sur coup, j'ai continué à danser. J'étais frappée au cœur. Ce sont les douleurs silencieuses qui vous tuent. »

Cette scène, que quelques critiques anglais ont beaucoup louée, nous donne une fois de plus la mesure du talent de Ford. Elle nous montre qu'il y a chez lui plus de prétention à l'effet que de force véritable, et que, s'il nous émeut quelquefois, il n'y parvient qu'en allant chercher le pathétique aux sources les plus éloignées des sentiments naturels et simples.

II

Autour des noms populaires de Massinger et de Ford se groupent, au déclin du théâtre, des noms moins connus, qui méritent cependant une courte mention. Thomas Randolph, fils poétique et adoptif de Ben Jonson, qu'il avait séduit par ses premiers vers, jeune homme passionné pour le plaisir, mort avant trente ans, peut-être de débauche, laissait quelques pièces pleines de promesses, *Aristippe ou le Philosophe jovial,* les *Amoureux jaloux, Amyntas*, et sur-

tout *le Miroir des Muses,* sorte de moralité dans le goût de *Chaque homme hors de son humeur,* où les puritains sont particulièrement maltraités. Richard Brome, attaché, lui aussi, à la personne de Ben Jonson, mais dans la condition plus modeste de domestique, se présenta au public sous les auspices de son maître, qui fit précéder sa première pièce d'une préface un peu hautaine, où il le louait de ses bons services et le félicitait de marcher dans la voie que lui-même avait frayée [1]. C'est assez dire que Brome écrivait surtout des comédies dont la plus connue est la pièce des *Antipodes*, remplie de détails curieux sur la garde-robe, sur les décors et sur les machines des vieux théâtres anglais [2].

Bien différent de ces deux dramaturges était Cartwright, homme d'église, prédicateur estimé, versé dans les langues anciennes et modernes, qui, au milieu de sa prédication et de ses lectures, trouva le temps de composer, outre une comédie et deux tragi-comédies, la pièce de *l'Esclave royal*, représentée devant le roi et la reine, par les étudiants de Christ Church à Oxford, le 30 août 1636. De Robert Cox on ne connaît qu'*Actéon et Diane,* réimprimé en 1656, et de Habington

[1] Je vous ai eu autrefois comme domestique, lui dit Ben Jonson, et vous en remplissiez fidèlement les devoirs.

[2] Sa qualité de domestique l'avait mis en relation avec les basses classes de la société anglaise. En tout cas, il aimait fort les mendiants, car il donne leur nom à deux de ses comédies, les *Mendiants joyeux* et le *Mendiant de Cour*.

que *la Reine d'Aragon* (1640). De Lewis Machin, dont la biographie est absolument inconnue, on possède seulement une comédie historique, intitulée *le Chevalier muet*. Cyril Tourneur, non moins obscur, continuait, après Webster, la tradition des drames sanglants et horribles, si on en juge par les deux seules tragédies qui nous restent de lui, *le Vengeur* et *l'Athée*.

Thomas May, quoiqu'il n'ait guère plus de réputation, comme dramaturge, que les poëtes précédents, ne partage cependant point leur obscurité. D'une famille ancienne du comté de Sussex, fils d'un chevalier, lié avec lord Clarendon, longtemps fidèle à Charles Ier, il doit à la poésie et à la politique une notoriété que ne lui auraient jamais value ses pièces. Traducteur de Virgile et de Lucain, auteur d'une histoire en vers d'Henri II, il disputa à Davenant le titre de poëte lauréat que la mort de Ben Jonson laissait vacante en 1637, et, profondément irrité de l'échec qu'il essuya dans cette circonstance, il passa du parti de la cour à celui de ses adversaires, pour devenir plus tard l'historiographe du parlement, quand le parlement attaqua la royauté. Ses trois tragédies, *Antigone, princesse thébaine ; Julie Agrippine, impératrice de Rome ; Cléopâtre, reine d'Égypte*, et ses deux comédies, *l'Héritier* et le *Vieux couple*, seraient profondément oubliées aujourd'hui, sans le relief que leur donne son nom.

Deux autres dramaturges, tous deux morts jeunes,

n'eurent pas le temps d'abandonner comme May le parti du roi auquel ils s'étaient attachés par tradition de famille. Ce sont Sir John Suckling, qui, avant 28 ans, avait écrit la tragi-comédie d'*Aglaure*, la tragédie du *Capitaine mécontent*, sans compter une comédie; et Marmion, qui, dans les intervalles d'une jeunesse prodigieusement dissipée, d'une expédition en Flandre et de la guerre contre les Écossais, fit jouer *un Beau Compagnon, l'Antiquaire* et la comédie intitulée *Holland's Leaguer*, fort applaudie et représentée six jours de suite au même théâtre.

III

Au même parti appartient Shirley, le dernier de la grande famille des vieux poëtes dramatiques. Élève d'Oxford et de Cambridge, d'abord favori de Laud qui, cependant, ne voulait pas lui permettre d'entrer dans les ordres, parce qu'il avait la joue gauche couverte d'une loupe, il devint malgré son protecteur ministre de l'Évangile, puis, ayant embrassé, par une soudaine conversion, la religion catholique, il fut obligé, pour vivre, de se faire maître d'école à Saint-Albans, d'où il alla à Londres chercher fortune au théâtre. La guerre civile, qui en fermant les salles de spectacle lui enlevait son gagne-pain, le jeta dans les rangs des combattants royalistes, dont il partagea le sort sous les drapeaux du duc de Newcastle. Après les désastres

de son parti, il reprit son ancien métier d'instituteur qu'il exerca modestement dans un quartier retiré de la capitale. Il traversa ainsi la république; seul, parmi les dramaturges qui avaient connu Shakspeare (il était né en 1596), il vit les Stuarts tomber et remonter sur le trône. Il survécut même six ans à la restauration de Charles II, dont il aurait joui plus longtemps, si le grand incendie de Londres, qui brûla sa maison en 1666, ne l'eût tellement effrayé lui et sa femme, qu'ils en moururent le même jour.

Les œuvres de Shirley [1] peuvent servir, mieux que celles d'aucun autre de ses contemporains, à mesurer

[1] Voici les titres de ses principales pièces: *The Wedding* (1629); *The grateful Servant* (1633); *The school of compliments* (1631); *Changes or Love in a maze* (1632); *The witty fair one* (1633); *The Bird in a cage* (1633); *The lady of pleasure* (1637); *Hide Park* (1637); *The Gamester* (1637); *The example* (1637); *The Ball*, avec la collaboration de Chapman (1639); *The Opportunity* (1640); *The Constant maid* (1640); *The Coronation* (1640); *The humorous Courtier* (1640); *The Brothers* (1652); *The Sisters* (1652); *Honoria and Mammon* (1659). A ces comédies il faut ajouter, indépendamment d'un certain nombre de masques, plusieurs tragi-comédies et tragédies, entre autres : *The Traitor* (1635); *The Young admiral* (1637), qui avait valu à son auteur des compliments de la part du maître des fêtes de Sa Majesté, à cause de la convenance des situations et de la réserve du langage; *The Duke's mistress* (1638); *The maid's Revenge* (1639); *Chabot, admiral of France,* avec la collaboration de Chapman; *Love's cruelty* (1640); *The doubtful Heir* (1652); *The imposture* (1652); *The Cardinal* (1652); *The court secret* (1653); *The Politician* (1653); *The gentleman of Venise* (1655); *Andromana* (1660).

la distance qui séparait les écrivains du règne de Charles Ier des débuts de l'art dramatique.

Entre Marlowe et Shirley, il y a eu tout un mouvement littéraire. Si les défauts des vieux dramaturges se retrouvent encore dans les productions élégantes du dernier de leurs successeurs, ils y sont adoucis et tempérés par un goût plus délicat, en même temps que leurs grandes qualités s'y amoindrissent et que leur puissante originalité s'y réduit aux proportions du bon sens et de l'art. Shirley ne tombe jamais dans l'extravagance. Il ne conçoit ni caractère monstrueux ni situations invraisemblables; mais en revanche il n'a fait ni une pièce remarquable, ni une scène digne d'être citée, quoiqu'il ait écrit des vers charmants. Son théâtre n'offre rien de saillant. On y sent circuler le souffle d'une imagination poétique qui donne de la grâce aux expressions et de la noblesse aux sentiments. Les rôles de femmes y sont plus purs et plus chastes que chez aucun des contemporains; le ton du dialogue n'y est ni affecté ni emphatique, comme il l'est si souvent ailleurs. Mais l'intérêt qu'inspirent les situations n'y va pas jusqu'au pathétique, et les caractères y sont plutôt esquissés d'une main légère que conçus avec force.

Le talent de Shirley représente à merveille une époque vieillissante et la fin d'une période de gloire. Il se compose d'un ensemble de qualités moyennes que la concurrence des génies éclatants rejetterait

dans l'ombre et qui ne paraissent dans tout le jour, à la place qui leur convient, qu'au moment où la veine dramatique s'épuise et où le mouvement qui a emporté les générations précédentes se ralentit. Avec Shirley finit l'histoire du vieux théâtre anglais. Ses pièces furent les dernières que l'on représenta sur cette scène que les Puritains fermèrent en 1642, et qui ne devait se rouvrir que dix-huit ans après, au retour de Charles II.

CHAPITRE XII

Considérations générales sur le vieux théâtre anglais. — Trois générations de dramaturges. — Caractères particuliers de chacune d'elles. — Caractères qui leur sont communs. — Leur faculté d'observer les phénomènes du monde moral et du monde physique. — Leur profond sentiment de la réalité. — Leur amour de l'idéal. — Le théâtre anglais et le théâtre grec. — Conclusion.

I

Depuis l'apparition de *Gorboduc,* la première tragédie du siècle d'Élisabeth, jusqu'au commencemen de la révolution d'Angleterre, plus de quatre-vingts ans s'étaient écoulés. Quatre-vingts ans d'une fécondité et d'un éclat incomparables dans l'histoire du théâtre moderne ! Quand on récapitule tout ce qu'a produit d'œuvres dramatiques cette grande époque, on voit avec étonnement dans quels sens divers s'est exercée en si peu de temps, sur la scène, l'activité intellectuelle du peuple anglais. Il ne s'agit point ici d'une école unique, dont on puisse caractériser l'esprit par quelques traits généraux ; encore moins d'une seule forme de l'art facile à distinguer des formes qui en diffèrent. Partout au contraire éclatent, dans ce vaste répertoire, la variété des opinions, la diversité



des instincts, l'indépendance de l'initiative individuelle, le besoin d'aborder tous les genres dramatiques connus, et la faculté plus rare d'en créer de nouveaux. Rien n'y porte la trace de l'uniformité, rien n'y subit le joug d'une poétique faite d'avance. On y sent circuler, comme la vie dans les veines d'un corps vigoureux, le souffle puissant de la liberté absolue. Souvenirs du moyen âge, traditions des *Miracles* et des *Moralités*, esprit de la renaissance, raffinements venus d'Italie, réminiscences des vieux romans français, ou tout au moins des nouvelles étrangères traduites en français, tentatives de naturaliser, en Angleterre, les fantaisies du drame espagnol, imitations de l'antiquité classique et plus particulièrement de l'antiquité latine, hardiesses originales, audaces sans précédents, tout s'y rencontre et s'y heurte dans une lutte passionnée d'où doit sortir le plus grand mouvement dramatique du monde moderne.

Et les productions de l'art n'y sont pas moins multiples que les éléments qui les composent. Les vieilles distinctions de tragédies et de comédies ne suffisent plus pour classer des œuvres infiniment plus variées que celles des anciens. A ces divisions naturelles il faut ajouter le drame bourgeois, le drame pastoral, le drame moral, la tragi-comédie, sans parvenir néanmoins à comprendre, dans ce cadre élargi, cinquante pièces qui participent de plusieurs genres à la fois, et dont la complexité échappe à toute classification. Il y a là de quoi déconcerter les esprits systématiques qui

veulent absolument renfermer dans une formule unique chaque grande manifestation de l'intelligence humaine, ou plutôt comme les faiseurs de systèmes tiennent plus à leurs systèmes qu'à la vérité, il y a là de quoi leur faire commettre les plus graves erreurs. Sans doute, il est possible d'indiquer les caractères généraux du théâtre anglais au seizième siècle, et ce qui le sépare des autres théâtres; mais on ne le peut qu'en tenant compte, tout d'abord, de la différence des écoles et de celle des époques. Toute critique qui ne commencerait pas par là serait nécessairement superficielle. Elle n'aboutirait qu'à des phrases vaines et à des jugements sans valeur, si elle ne distinguait, dans l'histoire de l'art dramatique en Angleterre, pendant ces quatre-vingts ans de gloire, plusieurs écoles et plusieurs tendances. On arrive au vrai sur des questions de ce genre, bien moins par des affirmations absolues que par le sentiment des nuances; et les nuances échappent sans la connaissance précise des détails. Je ne hasarderai, pour ma part, aucune conclusion avant de rappeler toutes les vicissitudes par lesquelles a passé le drame depuis son origine jusqu'à la révolution.

Sorti, comme tous les théâtres du continent, des *Mystères* et des *Moralités*, mais en même temps né avec la renaissance, et juste au moment où la culture des lettres antiques se propageait, le théâtre anglais a hésité, dès son début, entre deux tendances contraires : entre les traditions de l'art libre et varié, quoique très-

imparfait du moyen âge, qu'il puisait à sa source même, et une certaine sévérité classique que cherchaient à lui imposer un petit nombre de lettrés et de beaux esprits malheureusement trop étrangers à la connaissance de la littérature grecque pour retrouver les véritables règles du drame antique. D'une part, les dramaturges étaient attirés vers l'imitation de ces scènes décousues, incohérentes, mêlées de tragique et de comique, qui faisaient le fond des vieilles pièces populaires; de l'autre, on leur proposait, comme un modèle à suivre, la régularité, la solennité et le vide des tragédies de Sénèque.

La première génération des poëtes dramatiques se débattit entre ces influences opposées et les subit toutes deux, jusqu'à ce qu'à la fin elle secouât le joug de la moins forte pour se porter presque tout entière du côté où elle inclinait d'avance. Le goût classique, si imparfaitement représenté d'ailleurs par la tragédie latine, ne pénétrait réellement qu'à la surface de la société anglaise; il ne descendait pas dans les classes populaires; et le drame, dont le premier besoin était le succès, qui devait aspirer avant tout à être compris et applaudi par la foule, tendait naturellement, quels que fussent les efforts de ceux qui le retenaient sur cette pente, à se rapprocher des traditions populaires. Celles-ci triomphèrent en effet. Dans la lutte engagée, ce fut le vieil esprit des *Miracles* et des *Moralités* qui l'emporta, lorsque le drame tumultueux de Marlowe, avec ses

effets violents et étranges, avec ses alternatives de bouffonneries et d'actions sanglantes, s'empara victorieusement de la scène, en dépit de la poétique étroite de sir Philip Sidney, à côté des pièces froidement accueillies de Whetstone, de Samuel Daniel et de Brandon. Chez ceux-ci, le peuple ne découvrait rien qui fût conforme à ses instincts, tandis que chez Marlowe il retrouvait, sous une forme dramatique élargie, sous les procédés d'un art plus puissant, quelque chose de ce qu'il était habitué à voir sur la scène nationale : le mélange du ton familier et du ton grave, la liberté illimitée de l'action et surtout l'inspiration lyrique qui, aux yeux des races du Nord, est l'essence même de toute poésie.

Ce qu'ajoutaient à ces éléments déjà anciens les adversaires des classiques servait à leur concilier davantage encore les sympathies de la foule et peut-être aussi, dans leur pensée, à désarmer les esprits délicats qui leur auraient reproché de chercher la force aux dépens de l'élégance. C'étaient, pour le gros du public, les intrigues compliquées et émouvantes que leur fournissaient les nouvelles italiennes, et pour le public lettré, les raffinements de langage, les ornements maniérés, les périphrases précieuses et les *concetti* que leur envoyait cette même Italie, avec les poésies des pétrarquistes.

Tel était le drame populaire lorsque Shakspeare arriva à Londres, en 1586 ou en 1587 : un composé de liberté et de recherche, de violence et de finesse, de

brutalité et d'affectation, un écho du moyen âge et un pastiche du seizième siècle italien. Tel Shakspeare le prit des mains de ses prédécesseurs, comme on peut le voir par ses premières pièces, par les trois parties de *Henri VI*, par *les Méprises* et par *les deux Véronais*. Ses deux premières qualités furent l'énergie mêlée de crudité et la grâce mêlée de manière. Il en acquit beaucoup d'autres depuis; mais il se garda bien de retourner en arrière, de contrarier l'œuvre de Marlowe, et, parmi tous les changements qu'il fit subir à l'art dramatique, il ne songea pas un instant à le ramener au point où les classiques avaient voulu le conduire. Il poursuivit au contraire et, à côté de lui, presque toute la seconde génération des dramaturges poursuivit en même temps la complète émancipation du drame, comme une victoire du sentiment national sur de vaines théories. Ben Jonson et Chapman essayèrent inutilement de relever l'école classique, le premier avec l'opiniâtreté qu'il mettait à toutes choses, le second avec plus de modération ou plutôt de timidité. Ils ne réussirent qu'à compromettre, l'un, un talent très-original et très-hardi; l'autre, une raison solide au service d'une cause perdue. Ben Jonson n'obtint guère de succès de son temps que par celles de ses œuvres qui appartiennent à la fantaisie et qui s'éloignent le plus du goût classique, par ses *Masques* où, ne se croyant plus obligé, à cause de la légèreté des sujets, d'appliquer ses principes, il déployait librement cette imagination anglo-

saxonne qu'il contenait ailleurs avec une sévérité calculée.

Une des causes, au contraire, de la grande popularité de Shakspeare, un des souvenirs les plus durables de l'influence qu'il a exercée sur ses contemporains, ce fut d'avoir revendiqué pour le poëte dramatique une indépendance sans limites. Il ne s'embarrasse pas des principes, il ne compte pas avec les théoriciens, ou lorsque par hasard il s'occupe d'eux, c'est pour les mettre en contradiction avec le goût public, comme dans un chœur d'*Henri V*, ou pour leur montrer, comme dans *la Tempête*, qu'il lui est possible, en se jouant, de s'astreindre aux règles qu'ils ont imposées, sans y rien perdre de sa souplesse et de sa liberté. Aucun poëte, dans le monde moderne, n'a été plus persuadé que lui de l'inefficacité des théories, aucun n'a tenu plus que lui à s'affranchir de toute entrave et à ne s'inspirer que de son génie ou du génie de sa race. Le sentiment individuel et le sentiment national, voilà les deux sources où il a puisé, sans vouloir accepter l'autorité abstraite d'une doctrine supérieure, également applicable à tous les temps et à tous les pays.

Pénétrer au fond de l'âme humaine, y saisir, avec une perspicacité implacable, ce qui s'y cache de faiblesse, comprendre néanmoins tout ce qu'elle a de grand, créer des types qui représentent nos passions, leur opposer un dessin vigoureux de nos vertus et présenter toutes ces peintures d'une vérité si générale

sous une forme éminemment anglaise, dans une langue imprégnée de lyrisme, comme le demandait la tradition, les encadrer dans une fable morale appropriée à l'éducation chrétienne du peuple anglais : telle a été la vraie poétique de Shakspeare, celle qu'il a fait prévaloir par son exemple et la principale leçon qu'il ait donnée à son temps. Il veut que le dramaturge tire sa force, non de certains principes établis d'avance, mais de lui-même et de la conformité de ses œuvres avec les instincts durables de la nation à laquelle il appartient. Malgré la tendance philosophique de son esprit et ce désir naturel qu'éprouvent les génies originaux de dépasser les limites de leur siècle pour s'adresser à l'humanité tout entière, il écrit les yeux fixés sur le public qui doit l'écouter, avec l'intention évidente d'être avant tout compris et applaudi par lui. Son théâtre, outre ce qu'il contient d'humain et de général, est peut-être encore, à l'heure qu'il est, la plus complète expression du génie anglo-saxon.

Shakspeare ne poursuit donc pas un idéal de drame déterminé, qui ait en lui-même une vertu spéciale, indépendante des circonstances, il croit—et son admirable bon sens ne devait pas s'y tromper—que toute forme du drame est bonne, pourvu qu'on y mette des qualités dramatiques et qu'on l'accommode à ce que le goût national a de plus éclairé et de plus large. Nulle part il n'a exprimé cette opinion, parce que son rôle n'était pas de formuler des idées critiques; mais

elle résulte si clairement de ses œuvres, qu'une fois mise en pratique par lui, elle est devenue la seule règle de ses imitateurs. A partir de ses succès, en effet, le drame va toujours s'élargissant, écartant les théories qui l'enfermaient dans des limites trop étroites, acceptant toutes les combinaisons nouvelles qui le rajeunissaient, ouvert aux innovations et ne craignant pas d'ajouter quelque chose aux inventions du maître, quelque vastes et variées qu'elles fussent. Lui-même avait étendu l'horizon du drame par l'étonnante diversité de ses conceptions. Après lui, c'était se conformer à ses idées que de chercher à l'étendre encore.

Ceux qui l'ont le plus imité, Beaumont et Fletcher, par exemple, sans parler de l'esprit général de son théâtre qu'ils se sont approprié, lui ont pris bien plutôt des effets de détail, des situations et des péripéties dramatiques que des cadres ou des formes de pièces. Ils sont de son école, ils s'inspirent évidemment du même sentiment poétique que lui, mais ils présentent souvent leurs sujets sous des aspects différents, ils introduisent en Angleterre la comédie de cape et d'épée, ils y naturalisent le drame pastoral et, avec une audace à laquelle Shakspeare devait applaudir, ils réussissent quelquefois à renouveler les formes de l'art, sans en changer les tendances. Webster aussi, quoique tout plein de l'inspiration du maître, innove à sa manière, quand il emploie, dans ses tragédies, pour en augmenter l'horreur, une fantasmagorie qui parle aux

yeux, ou quand il met sur la scène, avec une intention d'ironie tout à fait étrangère à ses prédécesseurs, les cérémonies de l'Église romaine.

Partout enfin, après la mort de Shakspeare, lorsque sa gloire, si grande de son vivant, est déjà consacrée par le jugement de la postérité qui commence, on sent subsister son influence, sans que pour cela aucun dramaturge se croie enchaîné par son exemple. Il s'est produit un écrivain d'une merveilleuse puissance, mais il ne s'est produit aucune doctrine, aucune poétique qui ait force de loi. En France, les imitateurs de Racine jusqu'à Voltaire tournaient indéfiniment dans le même cercle, ils reproduisaient à satiété, ses confidents, ses amoureux, ses récits, ses songes, et ils auraient cru manquer à une règle essentielle, le public même les aurait blâmés, s'ils s'étaient écartés des formes convenues, sanctionnées par l'usage et par la tradition. En Angleterre, rien n'est convenu, il n'y a pas d'autorité à laquelle il faille obéir, sous peine d'être accusé de mauvais goût. Chacun se sait libre et use de sa liberté. C'est toujours, comme depuis l'origine du théâtre, l'initiative individuelle qui y domine. Quel qu'ait été l'ascendant d'un homme de génie, il n'a pas été assez fort pour imposer à ses successeurs une seule règle absolue.

La diversité continue à être le caractère de la troisième génération des dramaturges anglais, comme elle l'a été de la première et de la seconde. Massinger

donne à ses tragédies un tour oratoire, il y met plus de discours que d'action, il aime les héros nobles, généreux, qui savent parler autant qu'agir et qui développent leurs sentiments dans une langue élégante et travaillée, tandis que Ford va chercher dans ses souvenirs de palais les situations les plus monstrueuses, pour en tirer quelques effets pathétiques, et que Shirley rapproche le drame de l'imitation des mœurs et du langage de la société polie. Leurs comédies mêmes ne diffèrent pas moins que leurs œuvres tragiques. Là où l'un étudie des types originaux et vigoureux, des vices fortement accusés, un autre ne cherche qu'à reproduire les travers superficiels et les ridicules extérieurs de ses contemporains. Ces nombreuses différences, qui tiennent évidemment à la nature de l'esprit anglais, difficile à discipliner, indépendant, capricieux, humoriste, qui trahissent une race amoureuse au plus haut degré de la liberté et où chacun veut se frayer sa voie par le travail personnel, n'empêchent pas néanmoins qu'on ne puisse reconnaître des points de ressemblance non-seulement entre les écrivains d'une même génération, mais aussi entre les générations qui se sont succédé au théâtre. Quand nous aurons rappelé en peu de mots ce qui distingue chacun de ces groupes, nous essayerons de saisir les traits généraux qui les rapprochent et qui constituent le caractère propre du drame anglais.

II

Les premiers dramaturges ont été, avant tout, des chercheurs, ils ont poussé leurs investigations dans tous les sens, pour découvrir des sujets et des formes de pièces; ils ont touché à tout avec l'ardeur de la jeunesse; mais avec son inexpérience, ils n'ont rien produit d'achevé ni de parfait, et ils ne nous ont guère laissé que des ébauches. Sackville a ébauché le drame classique, Lyly la comédie de cour, Greene la comédie d'intrigue et Marlowe la tragédie. Ceux qui cherchaient la régularité ont bientôt rencontré la monotonie, ceux qui poursuivaient la grâce sont arrivés à la manière, et ceux qui tendaient à la force l'ont poussée jusqu'à l'emphase. Il y a dans leurs œuvres de la hardiesse, de l'abondance, de l'imagination, des tentatives heureuses et même de grandes beautés; mais en rien ils n'ont atteint la perfection.

C'est à leurs successeurs immédiats, à la seconde génération des dramaturges, qu'était réservé ce privilége. Ceux-ci profitent de ce qui a été fait avant eux pour élever le niveau de l'art; ils se rendent mieux compte des proportions, ils saisissent mieux le ton vrai de chaque genre, ils donnent à la comédie un tour aisé et naturel, qui n'en exclut ni la fantaisie ni le mouvement poétique et qui la remplit d'une gaieté aimable; ils composent la tragédie d'éléments terri-

bles et pathétiques et ils arrivent avec Shakspeare à un point de grandeur et d'éclat au delà duquel il semble que l'intelligence humaine ne puisse monter.

Arrivé à cette hauteur, l'art dramatique fléchit, comme on devait s'y attendre, et la troisième génération des dramaturges, à travers des œuvres d'un rare mérite, ne nous offre plus qu'à un degré inférieur les qualités de la seconde. La force diminue, l'éclat s'affaiblit, l'originalité fait place à l'élégance, la rhétorique envahit le drame. Il y a encore de belles scènes et des pièces dignes de vivre; il n'y a plus de chefs-d'œuvre.

Le théâtre a ainsi traversé, dans le court espace de quatre-vingts ans, les trois périodes par lesquelles passent presque toutes les choses humaines, une période de tâtonnements, une période de maturité et une période de décadence. Du sein de ces états successifs et du milieu de l'étonnante diversité qu'y introduit l'initiative individuelle de chaque écrivain, se dégagent néanmoins des traits généraux qui conviennent aux trois âges du drame anglais et qui en caractérisent le développement.

Là, comme dans toutes les productions du même siècle, le génie de la race apparaît pour marquer chaque œuvre de son empreinte. Le don particulier des Anglais, lorsqu'ils ne subissent aucune influence étrangère, lorsqu'ils suivent le penchant naturel de leur esprit, a été dans tous les temps, depuis Chaucer jusqu'à Walter Scott et jusqu'à Thackeray, la faculté d'observer en détail les phénomènes du monde moral et les scènes

du monde physique. Réfléchis et repliés sur eux-mêmes, généralement peu communicatifs, se livrant moins que les races latines aux démonstrations extérieures, excepté dans les moments où une forte passion les remue et où un plaisir vif les fait sortir de leur calme, ils étudient, avec une pénétration composée de patience et de sang-froid, les plus secrets mouvements du cœur de l'homme, et avec une curiosité mêlée de poésie, les mille spectacles par lesquels se manifeste la vie dans la nature. Les choses ne se présentent pas à eux sous ces formes simples ou synthétiques qui satisfont l'imagination moins compréhensive des races du Midi. Il ne leur suffit pas de les voir en abrégé, par leurs côtés les plus apparents et les plus distinctifs, ils veulent les voir de près, sous toutes leurs faces, dans tous leurs développements; aux idées principales ils rattachent les idées accessoires, et ils entourent chaque fait qu'ils analysent des conséquences qui en découlent ou des causes qui l'expliquent. Chercher, creuser, découvrir les ramifications obscures et les enchaînements mystérieux, réunir les indices, grouper en un faisceau les éléments dispersés, répéter les observations, afin de ne rien laisser échapper de ce que l'intelligence peut comprendre, revenir sur des sujets déjà traités, les reprendre sous un aspect nouveau, en un mot, approfondir et développer, voilà la tendance instinctive du peuple anglais. Tandis que l'homme du Midi résume ses impressions en un trait brillant et rapide, tandis qu'il se presse

d'arriver au but et d'atteindre l'expression la plus concentrée de sa pensée, dans la crainte de paraître long ou pesant, l'homme du Nord, qui s'adresse à un public patient comme lui, comme lui habitué à suivre les détours de l'analyse psychologique, s'arrête à chaque détail, s'attarde dans les chemins de traverse, revient au besoin sur ses pas et ne présente sa pensée tout entière qu'après l'avoir fait précéder des fragments qui la composent. Ce n'est point tout à coup, par un vif et soudain élan; c'est peu à peu, par des mouvements successifs, par une série d'impressions de détail, qu'il s'empare de l'attention; mais alors elle est conquise, elle est à lui, et, quoi qu'elle fasse, elle ne peut se dégager de sa vigoureuse étreinte. Les plantes aux mille pieds qui poussent au fond de l'eau, et qui enlacent de leurs replis les nageurs inexpérimentés, ne les saisissent pas plus fortement que l'écrivain anglo-saxon ne saisit ses lecteurs lorsqu'il les enveloppe du réseau à mailles flexibles de ses raisonnements et de ses peintures.

Cette qualité de la race qui, au siècle dernier, a trouvé dans le roman sa plus fidèle expression, les dramaturges du seizième et du dix-septième siècle la possèdent naturellement, et même quand ils paraissent emportés par leur imagination, quand ils écrivent sous le coup d'une sorte de fièvre poétique, elle se fait jour au milieu de leurs improvisations les plus hâtives. Quelque superficielles que soient leurs conceptions, il y a toujours deux points par lesquels ils les relèvent :

la connaissance du cœur humain et le sentiment de la nature. Ils ne s'enferment jamais dans l'étroit horizon d'une seule situation ou d'un seul moment de la vie de leurs personnages. Ce n'est pas une passion passagère, un accident, une crise, c'est l'homme tout entier qu'ils se représentent avec l'ensemble de ses sentiments et de ses idées. Dès qu'ils le mettent en scène, ils veulent pénétrer jusqu'au fond de son âme. De là les détails qu'ils accumulent, les événements qu'ils multiplient, comme un moyen de le montrer sous des aspects différents, aux prises avec des situations changeantes; de là leurs fréquentes excursions hors du sujet pour aller chercher, à côté de l'action principale, un trait de caractère qui achève les portraits qu'ils tracent; de là aussi l'immense espace de temps qu'ils embrassent, afin de suivre la carrière de leurs héros, non pas pendant un jour, mais pendant des années. Ils nous les font connaître en reproduisant sous nos yeux les actes divers de leur vie, depuis les plus importants jusqu'aux plus familiers; ils leur ôtent devant nous le masque dont se couvrent plus ou moins tous ceux qui jouent un rôle en ce monde, et ils nous les peignent avec une telle vérité que nous croyons voir agir et entendre parler des êtres réels.

L'illusion que nous éprouvons quand nous lisons les premiers volumes de Clarisse Harlowe, quand nous pénétrons dans cet intérieur si vivant et si particulier d'une famille anglaise, quand l'abondance et la fré-

quente répétition des détails nous ont initiés à la connaissance des caractères, quand nous voyons se mouvoir sur le fond du roman ces figures si distinctes du père absolu, de la mère faible et soumise, du frère vaniteux, de la sœur acariâtre et des oncles débonnaires, les dramaturges anglais nous la rendent avec ce surcroît de vie que le drame donne à ses personnages. Ce n'est plus alors un pur spectacle, une fiction que nous avons sous les yeux; il semble que nous touchions du doigt la réalité nue.

Qui ne se représente sous des traits caractérisés, comme le souvenir d'une personne connue et souvent rencontrée, la physionomie d'Iago le Florentin, l'enseigne d'Othello, avec son ambition déçue, avec sa jalousie rétrospective, avec son amère ironie et son impitoyable méchanceté? Ses plaisanteries grossières, ses réticences calculées, ses combinaisons machiavéliques, son mépris affecté pour les femmes, sa fausse bonhomie vis-à-vis des hommes, ont gravé dans notre mémoire l'image ineffaçable d'une perversité infernale. Combien ce portrait est plus large, plus complet, plus puissant que celui de Narcisse, son égal en perfidie! La comparaison de ces deux figures marque une des différences essentielles du drame anglais et du drame français. Racine n'a pas été au-dessous de lui-même en créant le personnage de Narcisse; il l'a conçu fortement et finement, mais il s'est conformé, pour le peindre, au goût de son pays et de son temps; il a

choisi entre tous les éléments qui s'offraient à lui quelques traits expressifs et discrets; il a indiqué par des mots heureux et par des nuances délicates le caractère de l'homme, il ne l'a pas présenté de face et en pied, comme le fait Shakspeare, dans toute la laideur et pour ainsi dire dans le déshabillé de ses sentiments. Le poëte français ne veut dire que ce qui est indispensable au sujet, le poëte anglais veut tout dire et il s'empare de tout, pourvu que cela serve à mieux accuser ses portraits.

Il n'y a pas un de ses personnages importants dont il ne nous parle en détail, avec l'intention évidente de nous le montrer sous toutes ses faces. Hamlet est gras et blond, il a l'haleine courte, il est habile à l'escrime; il entend à merveille toutes les questions qui concernent le théâtre, il sait composer une scène comme un dramaturge et au besoin la déclamer comme un comédien. Toutes ces qualités auraient pu être passées sous silence, elles ne tiennent pas nécessairement à l'action; mais elles achèvent et elles mettent en relief le portrai de l'homme. Roméo aimait une autre femme que Juliette; c'est pour se distraire d'un amour malheureux qu'il est allé au bal des Capulets, où il a rencontré celle à laquelle il devait donner sa vie. Voilà un détail qui diminue la perfection du héros et qui aurait scandalisé les auditeurs de Racine. Mais peu importe à Shakspeare. Il ne tient pas à dissimuler certains côtés du caractère de ses personnages, pour donner plus de va-

leur aux autres; il tient à être complet, et il l'est. N'a-t-il pas promené son héros favori, le prince Henri, dans les tavernes de Londres, en compagnie d'escrocs, de chevaliers d'industrie, de femmes perdues et de garçons brasseurs, avant de lui faire gagner la bataille d'Azincourt et dicter des conditions de paix à la France?

Tous ses contemporains font comme lui. Ils étudient l'homme par le menu, par les petits côtés aussi bien que par les grands; ils mettent des travers à côté des vertus, des faiblesses à côté de l'héroïsme; ils pénètrent dans la vie intime et, sous le costume officiel dont chacun se revêt pour paraître en public, ils nous font toucher du doigt l'infirmité qui se cache. Dans les tragédies de Beaumont et Fletcher, la reine de la Grande-Bretagne, Bonduca, qui résiste aux Romains avec beaucoup de courage, déshonore sa victoire en insultant les vaincus [1]; ailleurs Palamon et Arcite, deux modèles de loyauté chevaleresque et d'amitié fidèle, après s'être donné les preuves les plus fortes d'attachement réciproque, se disputent une jeune fille qu'ils aiment, et se battent pour la conquérir [2]. Le principal personnage du théâtre de Dekker, Hippolyte, décide par ses conseils une courtisane à se convertir, et puis, quand il l'a tirée de son ignominie et mariée honnêtement, il essaye de la séduire [3].

[1] *Bonduca.*
[2] *Les deux nobles cousins.*
[3] *L'honnête courtisane.*

Ces contrastes sont quelquefois exagérés et ôtent aux caractères toute consistance. Mais au fond des conceptions dramatiques de cette époque, il y a une vérité philosophique : c'est que l'homme est un être complexe, capable de mille changements et de résolutions contraires, aujourd'hui bon, demain méchant, enclin à la générosité et au dévouement, mais aussi à l'égoïsme, un composé d'instincts élevés et de penchants bas; c'est que, même s'il ne se contredit pas, s'il reste toujours conséquent avec lui-même, comme cela arrive quelquefois pour l'honneur de l'humanité, il n'en est pas pour cela plus facile à comprendre ni moins multiple, tant il y a de variété et de replis dans sa nature.

L'exacte représentation de ces aspects divers est précisément ce que poursuivent les dramaturges anglais, amoureux d'observations, d'aperçus et de détails, et c'est ce qu'ils atteignent dans ces pièces d'une étoffe si ample, où ils entassent tant de situations, où ils prolongent souvent chacune d'elles, pour aller jusqu'au fond des caractères, et où ils font alterner, comme une image naturelle de la mobilité des impressions humaines, les scènes comiques et les scènes sérieuses.

La variété des ornements extérieurs augmente encore chez eux la variété des tableaux. Plus d'une pièce s'encadre dans le paysage qui répond le mieux à la nationalité et aux sentiments des personnages. Sur les remparts d'Elseneur, à l'heure solennelle où

apparaît armée de pied en cap l'ombre du vieux roi de Danemark, on sent courir à travers la scène un vent glacial chargé des neiges du Nord. Dans *Roméo et Juliette,* le rossignol chante, les deux amants penchés sur le balcon voient poindre les premières lueurs d'une tiède journée d'Italie, et la brise leur apporte le parfum des orangers et des citronniers en fleur. Dans la *Tempête*, c'est la mer qui mugit, ce sont les flots qui se brisent sur les rochers, en les couvrant d'écume, et bientôt après, c'est la sérénité et la splendeur du climat des tropiques. Dans le *Roi Lear*, on entend siffler la rafale sur la bruyère et tomber la pluie qui fouette la tête du vieillard. Dans *Macbeth,* Duncan, en arrivant chez son meurtrier, ouvre une fenêtre du château d'Inverness pour respirer l'air pur des montagnes d'Écosse.

Par une faculté analogue à celle qui leur permet d'observer les moindres nuances du monde moral, les poëtes anglais observent le tableau changeant du monde physique, et avec un sentiment exquis des rapports mystérieux de la nature et de l'homme, ils associent intimement le spectacle de l'une aux sentiments de l'autre. Qu'on ne croie pas néanmoins que leur goût pour les détails, leur habitude de tout voir et de tout dire, de relever les infiniment petits et de descendre jusque dans la familiarité de la vie intime, les amène à copier servilement la réalité, sans jamais s'élever au-dessus de ce qui est sensible et visible ! Plus

tard les romanciers et les poëtes descriptifs ne se sont pas assez défendus de cet entraînement. Mais les dramaturges y résistent pour la plupart. Rien de plus poétique, rien de plus dégagé de tout souci d'imitation vulgaire, que leur active imagination. Il y a en eux deux hommes, l'observateur et le poëte. Tandis que l'un va cherchant les plus secrètes manifestations de la vie réelle, l'autre poursuit l'idéal, et au delà de ce qui frappe les sens il aperçoit ce que l'âme seule peut voir. Que de fois même sous la baguette de cet enchanteur les objets observés se transforment et passent de la région terne de la prose, où ils ont été saisis, à celle de la poésie pure! Que de fois une scène commencée par la peinture de la réalité se termine par un mouvement lyrique! A chaque instant, sous l'anatomiste froid, le poëte se trahit par un mot, par une image, par un élan de sensibilité ou par une fantaisie brillante.

La langue même, dont se servent les dramaturges, la langue du vers blanc, remplie de termes d'origine saxonne, renferme en elle tant de qualités poétiques, qu'elle colore les idées auxquelles elle s'applique et qu'elle peut au besoin en déguiser la vulgarité sous des mots sonores ou pittoresques. Elle peut donner un tour gracieux ou un tour noble aux événements les plus simples de la vie humaine. Un nègre n'est point un nègre, il porte la noire livrée du soleil qui brunit[1].

[1] Shakspeare, *Le marchand de Venise*.

Othello vieillissant commence à descendre la vallée des ans. Le canon qui gronde s'appelle la voix redoutable de l'immortel Jupiter [1]. Deux jeunes gens qui se battent, ayant à leurs casques les couleurs de leurs dames, ce sont deux bâtiments sous voiles qui s'avancent l'un contre l'autre. Leurs chevaux bondissent sous eux comme la mer orgueilleuse [2]. Une jeune fille, arrivée à l'âge nubile, c'est un arbre qui a longtemps fleuri et qui va enfin porter ses fruits [3]. Le cœur d'une femme chaste ressemble à une pure rivière, aux flots de cristal [4]. L'âme, dans laquelle la volupté n'a jamais pénétré, est la fiancée de Dieu, tandis que la courtisane, qui se vautre dans la débauche, est la maîtresse du diable [5].

Nous étions enfoncés dans la prose, nous regardions une scène vulgaire, et voilà que d'un coup d'aile, le poëte nous a emportés vers une sphère plus haute. Ces contrastes abondent dans le théâtre anglais. Ils en sont même la loi principale. La réalité la plus crue et la plus brutale y touche aux aspirations les plus élevées. On y voit des mendiants, des ivrognes, des voleurs, des coupe-jarrets; on y entend parler le langage le plus grossier; on y assiste à des scènes révoltantes, à des tentatives de viol faites en public, à des

[1] Shakspeare. *Othello.*
[2] Beaumont et Fletcher. *Les Deux nobles cousins.*
[3] Beaumont et Fletcher. *Le Chevalier de Malte.*
[4] Webster. *Vittoria Corombona.*
[5] Dekker. *L'honnête Courtisane.*

duels, à des assassinats, à de longues agonies, à des tortures, et à côté de cela aux actions les plus généreuses et les plus héroïques. Ces vigoureuses natures de poëtes dramatiques, nourries de chair, abreuvées de bière et de vin des Canaries, s'adressant à un public habitué aux émotions fortes, ne craignent pas les peintures énergiques. Elles dessinent hardiment et à grands traits les difformités de la nature humaine, elles accusent toutes les laideurs, elles exagèrent les teintes sombres. Nul ne s'en plaint autour d'elles. Plus il y a de sang versé sur la scène, plus il s'y commet de crimes, plus il s'y échange d'injures et de bouffonneries, plus le gros du public est content. Ce que demande la foule, c'est une secousse. Plus elle en est ébranlée, plus elle admire celui qui la lui donne.

Mais au moment même où ils cèdent ainsi à leur tempérament et au goût des spectateurs, les dramaturges ont d'autres besoins, que partage aussi le peuple qui les écoute. Comme tous ceux de leur race, ils ont soif de poésie et d'idéal. Il leur faut des peintures douces, des sentiments d'une suavité ineffable, des vertus exquises, pour les reposer des horreurs dont ils peuplent leurs drames. Alors, ces peintres énergiques adoucissent les teintes de leurs tableaux ; tout à l'heure ils les chargeaient de couleurs sombres, maintenant ils y mélangent les nuances les plus délicates. Sous leurs mains la grâce, la beauté, l'innocence sortent de la toile dans le costume poétique dont les pare leur ima-

gination émue. Du fond des forêts de la Grande-Bretagne, au milieu d'une société féroce, à côté du parricide et de l'adultère, sur une scène ensanglantée, s'élève la céleste Cordélie, cette autre Iphigénie d'un monde barbare. Entre un Maure au teint basané, aux passions violentes, un aristocrate de Venise endurci par l'exercice du pouvoir et l'orgueil de caste, un Florentin venimeux et une femme de mœurs légères, Desdémone apparaît comme un cygne aux blanches ailes, au doux plumage, égaré parmi des oiseaux de proie. Dans *Hamlet*, les morts sortent de leurs tombeaux pour demander vengeance ; un fils dont le père a été assassiné épie l'occasion de frapper le meurtrier; un frère a les mains teintes du sang de son frère, une femme du sang de son mari ; l'intrigue est éminemment tragique, la situation terrible, et cependant, sur ce fond lugubre du drame se détache, avec une grâce touchante, le pur visage d'Ophélie. C'est un rayon de soleil qui vient éclairer un sombre paysage du Nord.

L'Imogène de *Cymbeline*, le Bellario de *Philaster*, l'Édith de *Rollon*, l'Oriana du *Chevalier de Malte*, l'Isabelle de *Vittoria Corombona*, la Dorothée de la *Vierge Martyre* répondent à ce besoin qu'éprouvent les poëtes dramatiques de sortir de la réalité brutale pour atteindre des conceptions plus nobles.

Le sentiment de l'idéal se révèle encore chez eux par leurs fréquents efforts pour agrandir, à l'aide de l'imagination, l'horizon du monde réel, ce qui est le

signe des natures vraiment poétiques. Même en serrant de près la réalité, ils cherchent à donner à leurs tableaux une largeur et une puissance qui dépassent la mesure commune, ils aspirent au grand en toutes choses; s'ils peignent des crimes, ils aiment que ce soient de grands crimes; s'ils peignent des vertus, ils les veulent supérieures, et ils arrivent ainsi à donner à leurs héros des proportions plus qu'humaines. Entre leurs mains, les nouvelles italiennes, les légendes nationales, les contes français, les romans du moyen âge, auxquels ils empruntent tant de sujets de pièces, acquièrent quelque chose de chevaleresque et d'héroïque qui trahit la tension de leur esprit vers ce qu'il y a de plus noble. A travers la lourde charpente de leurs drames, surchargée d'effets matériels et de scènes souvent grossières, aussi bien qu'à travers l'échafaudage compliqué de leurs intrigues comiques, circule, comme l'air dans un édifice de construction massive, le souffle insaisissable d'une poésie tantôt gracieuse et tantôt puissante.

C'est là ce qu'on pourrait appeler le caractère distinctif du théâtre anglais au seizième et au dix-septième siècle. Il a observé et saisi la nature sur le fait, il a vu l'humanité sous ses aspects les plus divers, par ses côtés les plus familiers et les plus relevés; mais en même temps, il a compris qu'il ne devait pas s'en tenir à la reproduction exacte de ce qui se voit, et avec une hardiesse admirablement servie par une langue poé-

tique, il s'est élancé hors des limites étroites de la réalité sensible vers les splendeurs de l'idéal.

De là vient la double action qu'il exerce, d'une part sur le peuple, de l'autre sur les esprits les plus cultivés et les plus délicats. Il parle à toutes les classes de la société, depuis l'homme le plus ignorant, depuis le prolétaire qui ne sait pas lire, jusqu'au grand seigneur et jusqu'au critique. Chacun y trouve ce qu'il comprend et ce qu'il aime le mieux; celui-ci d'exquises délicatesses de langage et de pensées, celui-là la bonhomie, la simplicité, et souvent même la grossièreté de ses habitudes. Le peuple s'y reconnaît dans des dialogues où il entend ses bouffonneries, ses lieux communs, et jusqu'à ses expressions favorites sortir de la bouche des personnages; l'homme du monde dans des scènes où ses sentiments les plus nobles sont exprimés avec un éclat qui les fait paraître plus vrais et plus dignes de lui. Aucun théâtre, excepté le théâtre grec, n'a jeté de plus profondes racines au sein de la nation d'où il est sorti. Tout Anglais, quel que soit son rang, fût-il illettré et misérable, écoute et admire Shakspeare. Dans un quartier pauvre et populeux de la ville de Londres, un homme intelligent peut ouvrir une salle de spectacle où ne se joueront que les pièces de Shakespeare et de ses contemporains[1]. Chaque soir, une foule composée d'artisans et de boutiquiers assié-

[1] C'est ce qu'avait fait M. Phelps au théâtre Saddler's Wells.

gera les portes de la salle pour entendre les vers de ces poëtes populaires, dont la gloire n'a pas vieilli, et qui continueront à être aimés et applaudis, aussi longtemps que durera la langue qu'ils ont parlée et la race qui les a produits.

Quel est le théâtre moderne qui résisterait à une telle épreuve? Aussi bien le théâtre anglais a-t-il un caractère tout à fait à part parmi les productions dramatiques des peuples occidentaux. Il offre cela de particulier, qu'il est à la fois ce qu'il y a de plus éloigné et de plus rapproché du drame parfait, tel que l'ont compris les Grecs, nos maîtres en tant de choses.

III

Les différences sautent aux yeux. Le drame grec se forme régulièrement, dans des conditions déterminées, sous l'inspiration du sentiment religieux, et se développe dans des limites précises. Le drame anglais, au contraire, né de la fantaisie, grandit librement, en dehors de toute discipline, sans l'appui d'aucune théorie poétique, et par la seule vertu des génies originaux qui l'ont créé. Il est le produit de l'essor spontané de l'imagination, il ne doit rien aux principes, et si les traditions populaires le soutiennent, elles n'enchaînent jamais sa liberté. D'autre part, il s'attache à la réalité, il reproduit indifféremment les spectacles que

lui présente le monde moral et le monde physique, les plus vulgaires comme les plus relevés, il copie la nature dans ce qu'elle a de laid comme dans ce qu'elle a de noble, et il admet sur la scène toutes les manifestations de la vie réelle, sans en excepter les plus crues, tandis que le Grec, naturellement artiste, naturellement épris de l'image du beau, écarte des yeux ce qui choquerait la délicatesse de son goût, choisit avec sobriété les éléments dont il compose ses tableaux, et ne livre au public qu'une image épurée des choses humaines.

Les trivialités, les plates bouffonneries que savouraient les gentilshommes de la cour d'Élisabeth, comme un accompagnement naturel de la tragédie, auraient révolté le moindre artisan d'Athènes, qui n'aurait pas vu non plus sans répugnance la scène ensanglantée et couverte de cadavres. Les exhibitions de meurtres, les lentes agonies, les appareils de torture étalés sous les yeux, lui eussent paru des machines grossières, quoique les Grecs n'aient pas évité les spectacles matériels autant que le croyaient et que le disaient les critiques français du dix-septième et du dix-huitième siècle, témoin l'apparition des Euménides dans l'*Orestie*, sous un costume assez effrayant pour épouvanter les spectateurs; témoin les plaintes de Philoctète, traînant son pied blessé dans son île; témoin les cris de douleur d'Œdipe aveugle.

Mais ces appels aux émotions violentes, ces se-

cousses, en quelque sorte extérieures, données au public, n'étaient chez eux que des exceptions; car leur poétique tendait au contraire à dégager de tout alliage trop réel, à ennoblir et à idéaliser l'action tragique. On le voit par la règle qu'ils s'imposaient de ne jamais verser le sang sur la scène, et de mettre en récit les catastrophes sans les montrer aux spectateurs.

Nos tragiques du dix-septième siècle, si injustement critiqués sur ce point, reprenaient véritablement la tradition de l'art grec, lorsqu'eux aussi ils reléguaient dans la coulisse les crimes, les empoisonnements, les assassinats et les exécutions. Leurs récits, dont on s'est tant moqué à tort, qu'on a voulu considérer comme des hors-d'œuvre poétiques et comme des morceaux de pur ornement, témoignaient de leur intelligence du théâtre ancien, et de la fidélité avec laquelle ils l'imitaient. Tout ce qu'ils ont fait pour simplifier les ressorts de la tragédie, leur respect des unités, le petit nombre de leurs personnages, leur souci constant de mettre le drame dans le cœur des acteurs, dans la succession des émotions tragiques plutôt que dans le spectacle extérieur, les rapprochaient des tendances idéales des Grecs.

En ce sens, ils en étaient bien plus près que les Anglais, qni attachaient tant de prix à la reproduction exacte de la réalité. Mais ceux-ci en revanche, sans connaître, autrement que par la traduction libre de quelques pièces, le théâtre d'Athènes, devinaient avec un instinct merveilleux certaines conditions essen-

tielles de l'art grec, qui avaient échappé à Corneille et à Racine. Préoccupés exclusivement de la grandeur et de la noblesse toute morale des conceptions helléniques, d'ailleurs, il faut le dire, écrivant surtout pour un public de grands seigneurs et de courtisans, obligés par cela même de ne rien hasarder qui blessât l'étiquette, nos poëtes dramatiques n'avaient pas vu ou n'avaient pas voulu voir que le drame d'Eschyle et de Sophocle renferme un élément familier qui contribue puissamment à l'effet dramatique. Les Grecs sont graves et nobles, mais ils ont un sens si délicat des nuances du style, qu'ils ne le maintiennent pas toujours à la même hauteur, et qu'ils le détendent souvent, pour lui donner plus de variété et de souplesse. Leurs personnages ne parlent pas tous ni toujours du même ton, avec une dignité et une majesté continues, comme les nôtres. Ils ne réservent pas la scène uniquement à des rois, à des héros et à leurs suivants; ils y admettent aussi des gens du peuple, des soldats, des bergers, des messagers auxquels ils laissent la familiarité et les termes pittoresques du langage populaire. C'est un moyen de diversifier le dialogue; cela permet en même temps d'introduire dans le drame des scènes d'une extrême simplicité, qui reposent l'esprit du spectateur, en lui procurant quelques instants de répit dans l'intervalle des grandes émotions tragiques.

Quelle admirable conception de la tragédie que de

suspendre ainsi, de temps en temps, la marche des événements, sans perdre de vue l'action principale, afin de conduire le spectateur, de péripéties en péripéties, par une sorte de gradation, jusqu'au dénoûment ! L'émotion reste entière, mais elle ne porte pas sur toute l'action à la fois, comme dans ces drames tendus où chaque scène se précipite vers la conclusion ; elle ne porte que sur des parties successives de l'action, elle se tempère en se déplaçant, elle perd ce qu'elle aurait de trop pénible si elle se prolongeait sans relâche de la première à la dernière scène, et c'est là ce que voulaient les Grecs.

Ces incomparables artistes ne cherchaient pas à ébranler par une forte secousse l'âme du public ; ils poursuivaient un but plus noble et plus conforme aux lois de cette esthétique qu'ils ont créée ; afin que l'effet produit par la représentation qui devait, suivant eux, conserver un caractère artistique, ne dégénérât jamais en souffrance morale, ils se proposaient de faire pénétrer peu à peu l'impression tragique dans les cœurs et de les préparer par degrés aux catastrophes finales. Il n'y a pas de drame plus terrible que l'*Orestie,* et cependant il n'y en a pas où les repos soient mieux ménagés. Quoique sous le coup des péripéties les plus redoutables, l'âme ébranlée y trouve des refuges où elle se replie, d'acte en acte, pour reprendre haleine. C'est, par exemple, l'entrée en scène de la nourrice d'Oreste qui rappelle qu'elle a été souvent réveillée par

lui, pendant la nuit, et qu'elle l'a mille fois enveloppé de ses langes; c'est l'arrivée du portier qui ouvre à Oreste le palais d'Égisthe; c'est enfin l'intervention pacifique de Minerve entre le parricide et les Euménides. Le familier touche au tragique, les scènes simples aux scènes émouvantes, le naïf au sublime, et ce sont ces contrastes qui font la beauté de la tragédie.

Assurément, les Anglais du seizième siècle ne poussaient pas aussi loin que les Grecs le sentiment des nuances et ne se rendaient pas compte, comme eux, des délicatesses de l'art. Mais un puissant instinct dramatique, un instinct de génie les avertissait de tout le parti qu'on pouvait tirer au théâtre des oppositions de ton et de la détente momentanée du style. Lorsqu'ils repoussaient, avec tant d'énergie, les monotones et solennelles imitations de Sénèque, pour leur préférer des drames plus variés, lorsqu'ils rapprochaient dans leurs pièces les gens du peuple des héros et des princes et qu'ils prêtaient à chacun le langage de sa condition, ils entrevoyaient, avec une surprenante intelligence des besoins de la scène, un des grands principes de l'art grec. Ils en exagéraient l'importance, en hommes chez lesquels les dons naturels étaient plus développés que l'esprit critique; au lieu de s'arrêter au mélange du familier et du tragique, ils allaient jusqu'au mélange du tragique et du bouffon, ce qui était un excès. Mais quelle source d'effets admirables connus des Grecs, inconnus de notre dix-septième siècle, ils

ouvraient à l'art dramatique en Angleterre, quel relief ils ajoutaient à leurs peintures tragiques, en les encadrant dans des scènes populaires et riantes qui faisaient valoir chacune d'elles, comme une bordure harmonieuse fait valoir un tableau !

Ni Beaumont, ni Fletcher, ni Massinger, ni Webster lui-même, malgré son goût pour l'horreur, ne prolongent les situations douloureuses, sans les adoucir par des intermèdes après lesquels l'émotion, un instant suspendue, reprend son cours avec plus de force jusqu'au dénoûment. On sait avec quelle habileté Shakspeare s'est servi des mêmes contrastes pour éclaircir, de temps en temps, par des nuances plus douces, le fond sombre de ses drames. Il a mis un bouffon à côté du roi Lear chassé par ses filles et fou de douleur, il a mis Polonius à côté de l'assassin Claudius et d'Hamlet, entre Pisanio et Imogène il a placé Cloten, au milieu des amours de Roméo et de Juliette il a jeté les plaisanteries de Mercutio et il a semé d'épisodes piquants la triste histoire de Timon d'Athènes. Cependant on n'a point assez remarqué, ce me semble, les tempéraments délicats qu'il a apportés jusque dans la conception de Macbeth, la plus sanglante de ses tragédies. C'est là qu'il faut voir — et les imitateurs modernes de Shakspeare ne paraissent pas s'en être doutés — à quel point le drame anglais se rapproche du drame grec.

Ces éclaircies passagères, ces repos par lesquels l'imagination flexible d'Eschyle tempérait l'émotion

tragique, afin qu'elle n'allât pas jusqu'à la souffrance, Shakspeare aussi en connaît la vertu et en ménage le retour à chaque péripétie nouvelle. Malgré le caractère éminemment tragique du sujet, il n'y a que deux actes dans la pièce, le troisième et le dernier, dont un rayon d'une lumière plus douce ne vienne pas éclaircir l'horreur. Au premier acte, après que la pensée du meurtre a germé dans l'âme de lady Macbeth, lorsque les spectateurs voient déjà le crime écrit sur le front des assassins, et qu'ils entendent retentir à leurs oreilles la prédiction des sorcières, l'arrivée du vieux Duncan au château d'Inverness, sa joie d'être reçu par ses hôtes, le plaisir qu'il éprouve à regarder la campagne et la poétique description que Banquo fait du pays, reposent l'esprit tout ému encore des scènes précédentes. Au second acte, le monologue du portier et son dialogue avec Macduff, qui auraient pu être moins grossiers, mais dont on aurait grand tort de critiquer l'intention, séparent, par une halte habilement ménagée, l'exécution de la découverte du crime. Au quatrième acte, le babil enfantin du fils de Macduff, outre qu'il rend plus sensible la cruauté du tyran, nous apporte à travers tant d'actions criminelles, comme un parfum lointain de grâce et d'innocence.

Les traducteurs et les imitateurs qui suppriment ces passages comme des hors-d'œuvre, altèrent le sens du drame de Shakspeare. Il n'y en a pas au contraire qui soient plus intimement liés au sujet et qui caracté-

risent mieux l'art du poëte. Ils n'ont pas été mis là au hasard. L'effet en a été calculé avec une rare délicatesse. Les retrancher de la pièce, ce serait d'un seul coup en détruire l'économie générale, ce serait effacer un des traits distinctifs de l'art dramatique en Angleterre. En effet, par ce mélange de tons divers et par ces successions de scènes tragiques et de scènes familières, les dramaturges anglais se distinguent de nos poëtes tragiques, et, sans le savoir, ce qui est un indice bien frappant de leur aptitude dramatique, ce qui révèle en même temps la force éternelle de certains principes littéraires, ils reproduisent dans le théâtre moderne une des principales beautés de l'art grec.

Ils en devinent une autre loi plus importante encore ou du moins d'une application plus fréquente, lorsque, malgré les efforts de la petite école classique, malgré les théories et les exemples de Ben Jonson, ils associent la poésie lyrique au drame et la mêlent étroitement à ses destinées. Il ne pouvait pas être question pour eux de reprendre ces chœurs si grandioses dans Eschyle, déjà altérés avec Sophocle, et tout à fait dénaturés par Euripide, qui avaient un caractère essentiellement lyrique, qui tenaient à la constitution même du drame antique, et qui, chez les modernes, auraient perdu leur signification. Mais le lyrisme des Grecs n'est pas renfermé dans le chœur; il éclate au milieu du dialogue et de l'expression des sentiments tragiques, partout où l'imagination émue trouve des comparai-

sons, des mouvements, des élans et des mots interdits à la prose. Comme la race grecque, avec la différence du génie des deux peuples, la race anglo-saxonne a le sentiment de la poésie ; elle aussi, elle traduit naturellement ses pensées en images, elle les voit sous les couleurs éclatantes dont les revêt sa fantaisie, plus encore que sous la forme sèche du langage ordinaire, et pour les exprimer, elle doit à ses origines, à ses traditions, à son tempérament, une langue poétique absolument différente de celle qu'emploient les prosateurs.

Admirable avantage qui soutient encore le drame, même quand l'intérêt dramatique faiblit, qui lui conserve en tout cas une valeur littéraire, et qui lui donne, outre un caractère essentiellement national, dans un pays amoureux de poésie comme l'Angleterre, la chance de durer et d'exciter l'admiration chez tous les peuples qui possèdent, au même degré que les Anglais, le sentiment poétique ! Beaucoup de pièces du temps de Shakspeare, dont l'intrigue est misérable, vivent encore par les beautés de détail qu'elles renferment. Quelques réserves qu'on soit tenté de faire, en les lisant, sur le fond même du sujet, on est saisi par le mouvement d'imagination qui en anime les différentes parties, et entraîné par le souffle vivant qui y circule. Elles peuvent être par moments bizarres et invraisemblables, elles sont rarement ternes. Les idées s'y pressent, abondantes, variées, imprévues, et s'y épanchent avec largeur en termes expressifs où passe un rayon lumineux

de la poésie des races du Nord. Les spectacles de la nature, les agitations tumultueuses de la mer battue par la tempête, les senteurs du printemps, le bruissement des feuilles à travers la forêt, le lever empourpré de l'aurore, le coucher du soleil sur les prairies humides, s'y reflètent en comparaisons pleines de transparence et de vie. Les agitations de l'âme humaine, moins faciles à colorer, s'y peignent aussi en traits énergiques ou délicats sur lesquels l'esprit rêveur des Anglo-Saxons répand une demi-teinte de mélancolie et de profondeur philosophique.

Partout enfin la poésie pénètre, comme un suc généreux s'insinue dans les veines du corps humain. Elle est l'essence même du drame anglais, comme elle était, à l'origine, celle du drame grec. N'est-ce point une preuve étonnante de la force du génie dramatique des contemporains de Shakspeare que cette heureuse coïncidence qui, dans leur ignorance presque absolue de l'antiquité grecque, au milieu des traditions du moyen âge qui les assiégent et de la réalité qui les presse de toutes parts, leur fait retrouver certains secrets de l'art hellénique, le mélange des tons, le rapprochement du familier et du sérieux, et la puissance du lyrisme appliqué aux passions dramatiques? Ils ne sont point grecs pour cela. Ils représentent au contraire le génie moderne dans ce qu'il a de plus opposé à la simplicité, à la précision et à la sobriété des anciens. Ils étendent, ils développent, ils creusent ce que

l'Athénien indique en quelques mots choisis; ils divisent les idées à l'infini; ils les distinguent par mille nuances diverses, et ils rassemblent indifféremment dans leurs vastes conceptions les plus menues et les plus importantes. Le choix, le goût qui caractérisent le génie grec leur sont inconnus. Ils ne savent rejeter aucune portion de ce qu'ils imaginent, et, à force de retourner la même pensée sous toutes ses faces et d'en étendre les ramifications, ils arrivent souvent à l'exagérer et à sortir de la mesure sans laquelle il n'y a pas de perfection.

Ces ressemblances et ces différences, également accusées, les placent à la fois bien près et bien loin des Grecs. Par les unes, le drame anglais touche à l'antiquité, dont il continue à sa manière une des traditions; par les autres, il plonge ses racines au plus profond du monde moderne. Elles ont même une portée plus générale; elles sont le point de départ d'un art nouveau tout à fait inconnu aux anciens. L'élément commun mis de côté, élément d'une vérité éternelle, puisé aux sources mêmes du beau, il reste une manière absolument nouvelle de concevoir la forme et les conditions du drame. Embrasser des sujets immenses, y multiplier le nombre des personnages et des incidents, y introduire des tableaux étrangers à l'action, y rapprocher les scènes les plus disparates, y soulever, comme en se jouant, toutes les questions sociales, y toucher à tous les problèmes qui intéressent l'humanité, y accumuler les digressions

morales et y passer sans cesse de la réalité la moins ornée à l'idéal le plus pur, écrire pour les lettrés les plus délicats et pour le peuple le plus ignorant, parler à tous, être compris de tous; voilà ce qu'ont fait les Anglais, voilà ce qu'ils ont fait avec une telle puissance, un tel éclat et un si incontestable succès, que la poétique ancienne en est ébranlée et que nous, qui retrouvons dans leurs drames tant d'idées qui nous sont chères, tant de sentiments que les Grecs n'ont point exprimés, nous nous demandons s'il n'a pas été donné à Shakspeare et à ses contemporains de créer le véritable type du drame moderne.

C'est la question que se sont posée les Allemands, au siècle dernier, avec une sincérité rare. Ils ont commencé par s'inspirer uniquement du drame anglais, et ce n'est pas un des moindres titres de gloire de celui-ci, que d'avoir provoqué le grand mouvement dramatique de l'Allemagne. *Gœtz de Berlichingen et les Brigands* sont des calques des pièces de Shakspeare. Mais dès que Gœthe et Schiller ont échangé leurs idées, dès que Gœthe, revenu d'Italie, et tout pénétré de la beauté antique, a pu influer sur les opinions de son ami, tous deux ont reconnu l'erreur de leur jeunesse, tous deux se sont rapprochés des modèles grecs, sans cesser d'être modernes; tous deux ont cherché un compromis entre le théâtre grec et le théâtre britannique. Ils ont voulu être Grecs par le sentiment général, modernes par les idées et par les détails.

Le théâtre de Schiller est la plus exacte expression de ce noble effort de l'intelligence humaine. Là les Grecs et Shakspeare, affaiblis, il faut bien le dire, et réduits à des proportions plus modestes, se sont réconciliés ou plutôt fondus dans une équitable harmonie. Les uns ont apporté à l'œuvre commune leurs aspirations constamment idéales, leur éloignement pour la réalité crue, leur poésie chaste et sévère ; l'autre ses plans chargés de péripéties, ses nombreux personnages, ses fréquents changements de scène et ses peintures populaires. *Guillaume Tell*, la plus belle tragédie qui ait été écrite depuis *Athalie,* tient de la Grèce par la pureté poétique du style, par la gravité soutenue du ton et par la mesure discrète avec laquelle les sentiments y sont exprimés ; de l'Angleterre, par l'étendue de l'action, par le nombre des incidents qui la traversent, par la diversité des spectacles offerts aux yeux ; et de la jeune Allemagne, par l'addition d'une fiction romanesque à l'histoire.

Cet éclectisme, au fond duquel perce une grande admiration pour Shakspeare, prouve néanmoins que, même chez le peuple le plus rapproché du peuple anglais par la communauté de l'origine et par la ressemblance des goûts, les esprits les plus sympathiques au génie anglo-saxon ne peuvent accepter le vieux drame britannique comme le dernier mot de l'art et le type de la perfection dramatique.

Là est la vérité. Ceux qui, chez nous ou à l'étranger,

s'y sont trompés, ceux qui ont tenté de ressusciter de toutes pièces la tragédie shakspearienne et d'en tirer une théorie à l'usage de tous les temps et de tous les pays, méconnaissent à la fois les conditions nécessaires du développement de l'art et la portée du théâtre anglais. Les poëtes illustres qui l'ont créé, en s'inspirant des traditions nationales et de leur propre génie, ne prétendaient laisser derrière eux aucune formule absolue, aucune loi qui enchaînât leurs successeurs. Ils eussent réclamé, au contraire, pour ceux-ci, la liberté qu'ils réclamaient pour eux-mêmes, de ne pas s'enfermer dans le lit trop étroit du passé. Leur seul principe, c'est qu'il n'y a pas de principes, et que le poëte dramatique doit chercher, avec une entière indépendance, les formes qui conviennent le mieux au siècle et à la nation pour lesquels il écrit, formes essentiellement variables, aussi diverses que le goût de chaque peuple.

Les copistes de Shakspeare ne sont pas ses continuateurs. Ceux-là sont bien plus près de lui ressembler, ceux-là représentent mieux sa vraie pensée, qui relèvent surtout d'eux-mêmes, et qui, sans mépriser ce que de grands écrivains ont fait avant eux, prennent leurs meilleures leçons dans le milieu où ils vivent et dans le sentiment du beau qu'ils portent au fond de leurs âmes. En effet, ce ne sont pas les règles qui produisent les chefs-d'œuvre. Utiles pour prévenir quelques écarts, elles sont absolument impuissantes à créer de grandes choses. Partout où naîtra un poëte dramatique de gé-

nie, il saura bien, en dehors de toute idée préconçue, trouver en lui-même et dans l'intelligence du sentiment national ce qu'il y a de plus propre à émouvoir ses contemporains, à survivre dans son pays aux vicissitudes de l'opinion, et à forcer, par des beautés d'un ordre supérieur, l'éternelle admiration des étrangers.

FIN.

TABLE.

CHAPITRE SIXIÈME.

CHAPITRE SEPTIÈME.

CHAPITRE HUITIÈME.

CHAPITRE NEUVIÈME.

CHAPITRE DIXIÈME.

CHAPITRE ONZIÈME.

CHAPITRE DOUZIÈME.

FIN DE LA TABLE.

Paris. — Imprimerie de P.-A. BOURDIER et Ce, rue Mazarine, 30.





